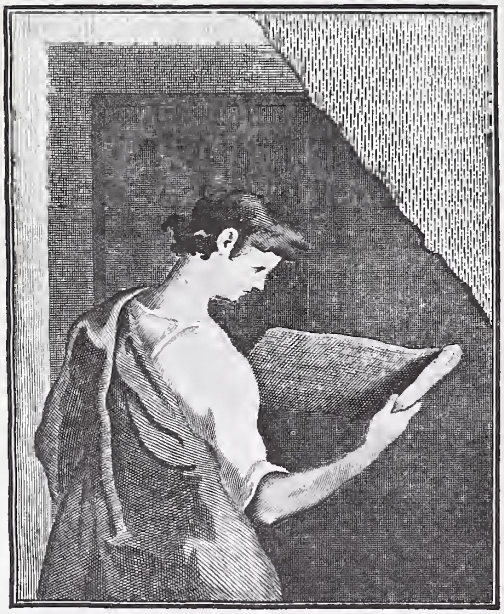


# J.-M. NATTIER

PEINTRE DE LA COUR DE LOUIS XV

IL A ÉTÉ TIRÉ

DE

J.-M. NATTIER

PEINTRE DE LA COUR DE LOUIS XV

SOIXANTE-QUINZE EXEMPLAIRES

Sur papier des Manufactures Impériales du Japon

Avec deux suites supplémentaires des planches, l'une tirée sur papier Whatman
L'autre tirée sur chine blanc contre-collé sur papier teinté

CES EXEMPLAIRES SONT NUMÉROTÉS A LA PRESSE DE I A LXXV

Exemplaire N° XXXIII







MADAME SOPHIE DE FRANCE

*Musée de Versailles*

PIERRE DE NOLHAC

# J.-M. NATTIER

## PEINTRE DE LA COUR DE LOUIS XV

PARIS

GOUPIL & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, ÉDITEURS-IMPRIMEURS, SUCCESSEURS

24, BOULEVARD DES CAPUCINES

1905



I



MADAME HENRIETTE DE FRANCE

*Musée de Bordeaux*

ENCADREMENT DE GLACE DE LA CHAMBRE DE LA REINE

*Château de Versailles*



# J.-M. NATTIER

## PEINTRE DE LA COUR DE LOUIS XV

Il ne faut pas juger Jean-Marc Nattier sur les œuvres médiocres, trop répandues, qui portent son nom dans beaucoup de musées et dans quelques collections particulières. Depuis qu'il est à la mode de posséder un Nattier, comme il l'était autrefois d'avoir un Téniers ou un Raphaël, les « Nattier » se sont multipliés et courent le monde. La moindre vente de tableaux présente au catalogue ce nom redevenu fameux, et, bien entendu, c'est toujours pour un portrait de femme célèbre, une « Madame de Château-

roux » ou une « fille de Louis XV ». Ces illusions flattent des vanités ou servent des intérêts; mais ce qui doit y perdre, c'est assurément la gloire de l'artiste.

Peut-être convient-il, à présent que l'engouement est au comble, de peser les titres de cette gloire, de la réduire à sa part équitable et, en même temps, de mettre en garde le public contre l'injuste réaction qui ne peut manquer de venir. Sans approcher des plus grands, Nattier est un maître incontestable; il a des qualités de beau peintre et des charmes qui ne sont qu'à lui. Sans doute on ne doit demander à « l'élève des Grâces » que ce qu'il peut donner, mais on est émerveillé de la valeur de son œuvre, si on veut bien ne l'étudier qu'en ses meilleurs morceaux.

Pour sa renommée, deux fois née de la mode et exposée à périr de nouveau par elle, l'abondante production qu'on lui attribue devient un danger. On s'habitue trop vite à l'apprécier sur ces copies alourdies, ces répétitions d'atelier, où ne se retrouve plus la caresse délicieuse du pinceau, où l'on demeure surtout frappé par le caractère conventionnel, et parfois puéril, d'une composition que l'habileté de la main ne soutient plus. La mémoire en reste obsédée devant les meilleurs ouvrages ; on est porté à prendre pour de simples réussites ceux qui donnent, en réalité, la moyenne véritable du peintre.

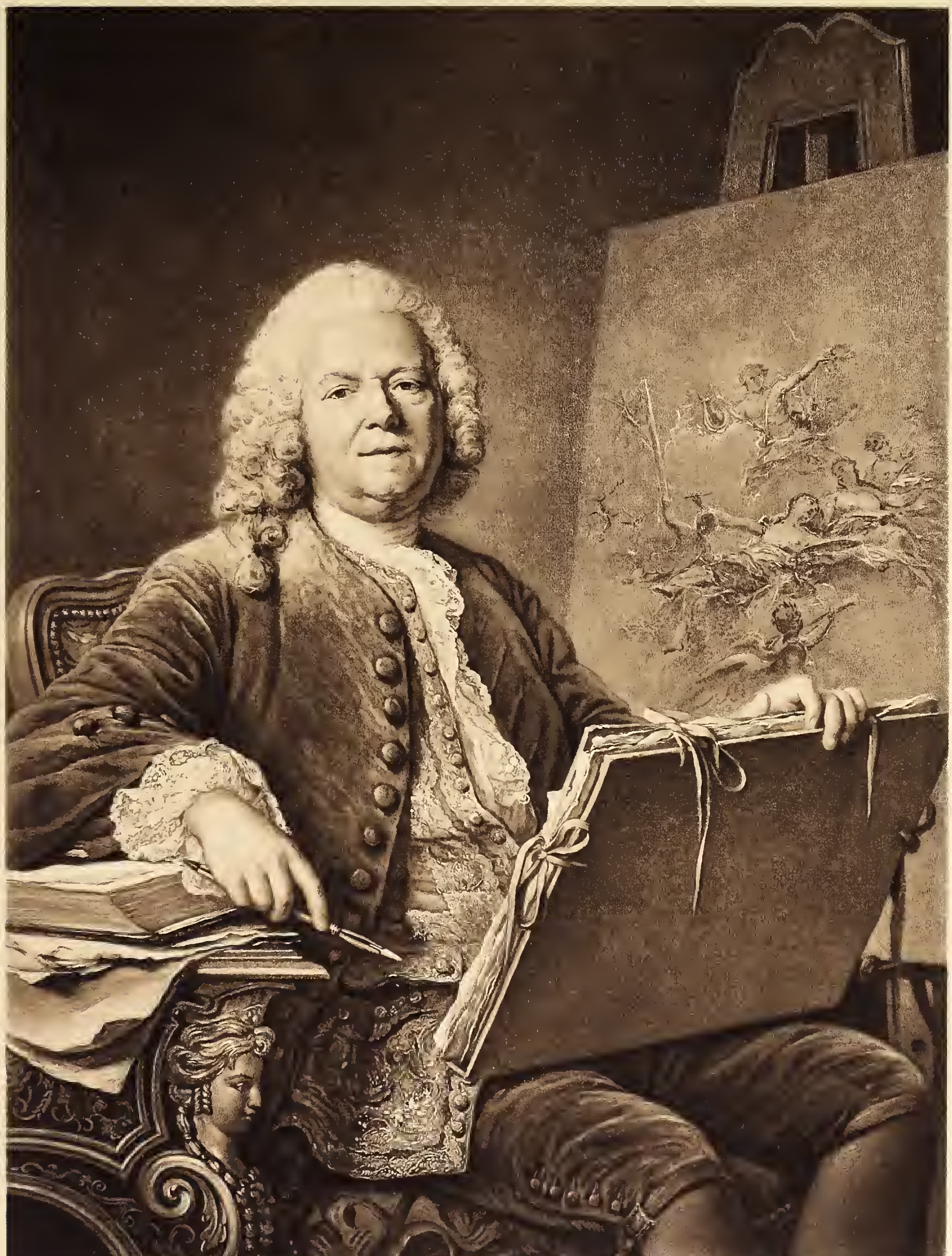
Tel critique de presse ou de salon, aussi sévère pour Nattier qu'un contemporain de Louis David, et dont le dédain se justifie par les raisons les mieux déduites, serait désarmé et conquis si on lui présentait, réunie en une exposition idéale, — comme celle qu'indique l'illustration de ce livre, — un choix d'œuvres de la bonne période de l'artiste. Quel préjugé d'école, quelle discussion technique résisterait à cet enchantement des yeux? Il faudrait en faire l'aveu : « Sa grâce est la plus forte. » On ne lutte pas contre son propre plaisir, on ne se défend point contre les séductions de ce pinceau adroit et nonchalant, qui connaît toutes les ruses d'un métier charmant et quelques-unes des ressources de la grande maîtrise.

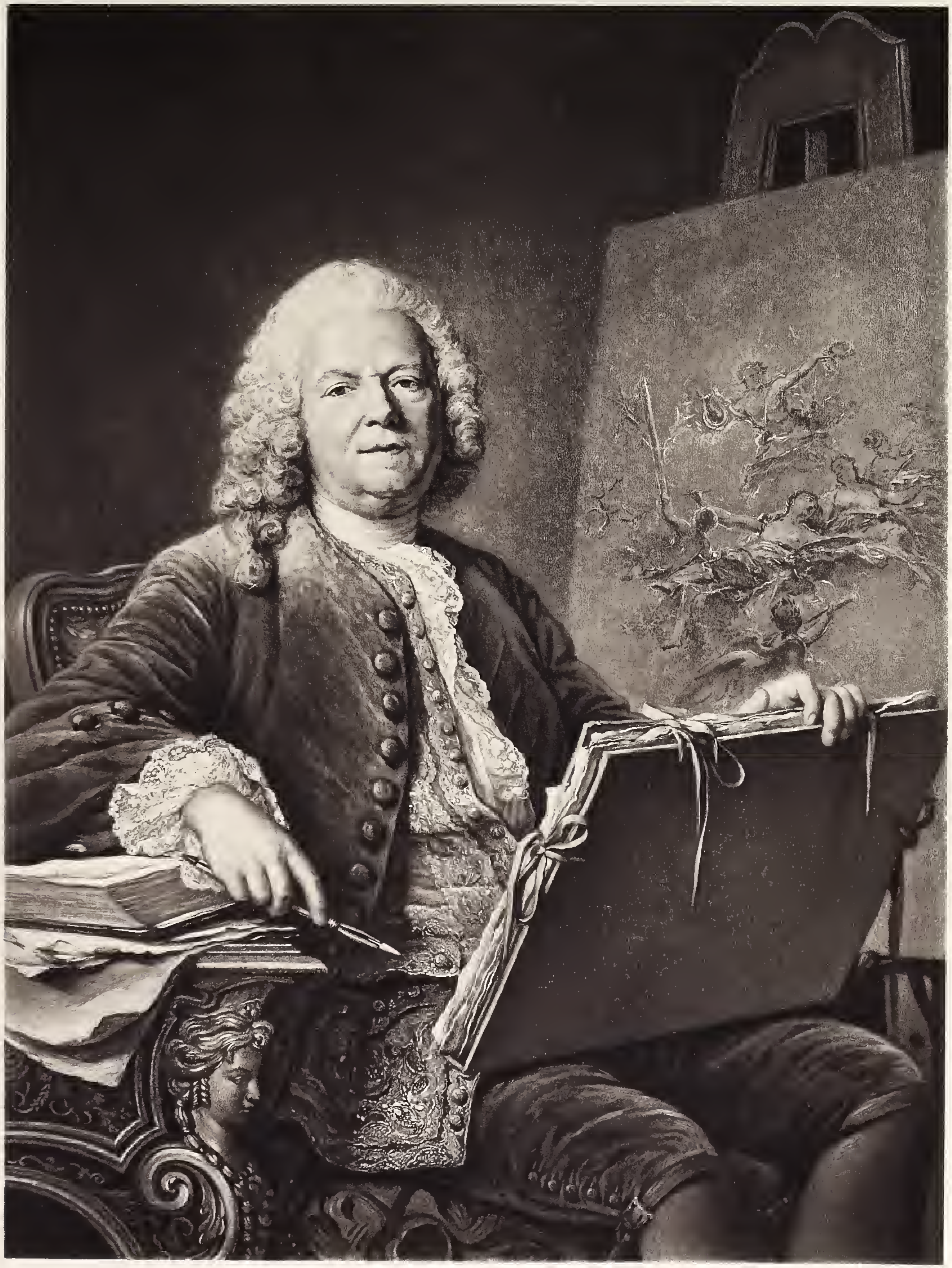
Ce n'est pas que Nattier n'ait fait en sa vie, et même en son beau temps, de mauvaises toiles. On en trouve de dûment signées, bien authentiquées

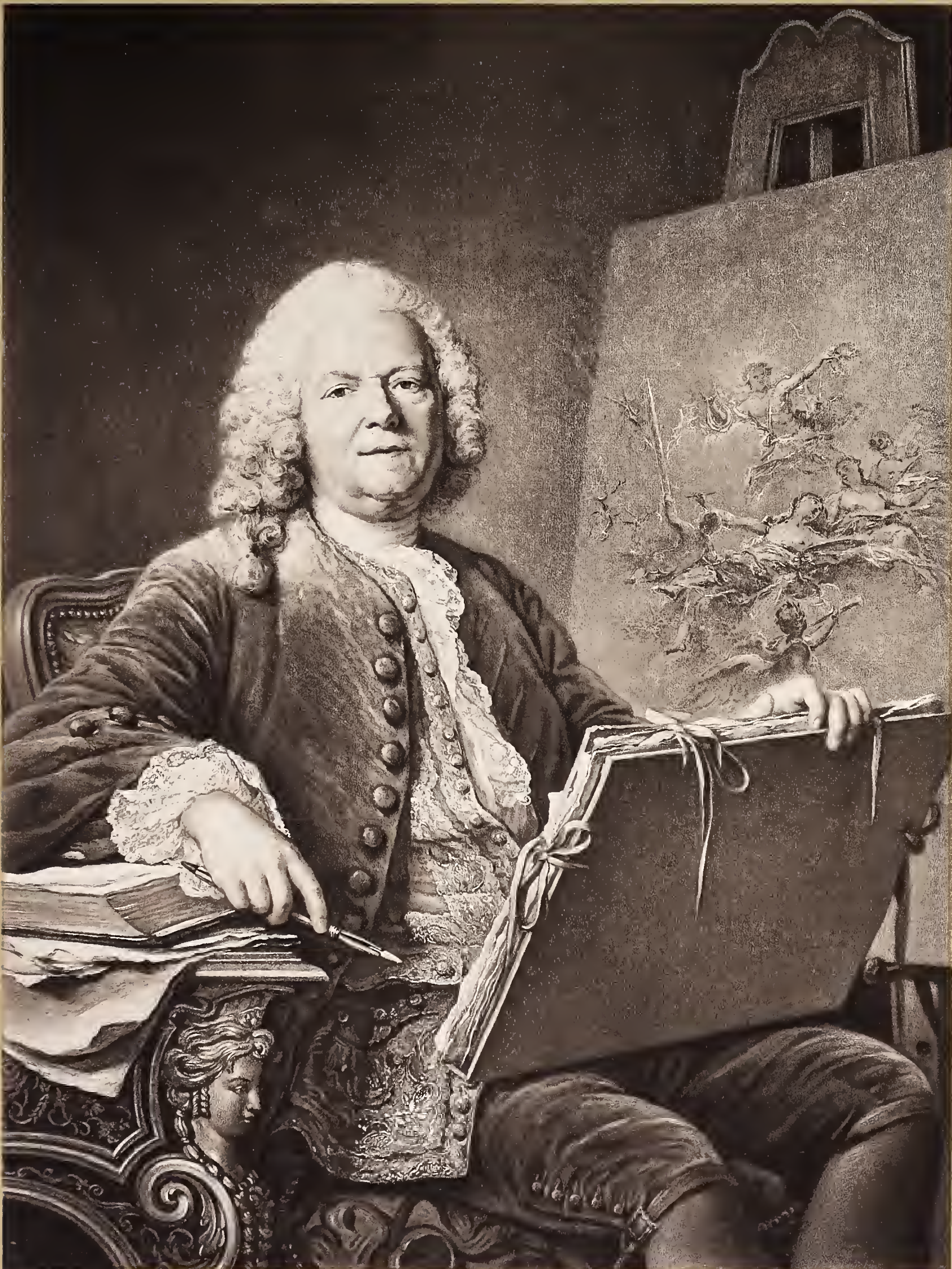
JEAN-MARC NATTIER

Par Guillaume Voiriot

*Musée du Louvre*







par la date presque toujours inscrite sur ses œuvres directes, et qui n'en sont pas moins de fâcheux morceaux. Ces erreurs tiennent à des circonstances particulières, que nous aurons l'occasion d'expliquer. Mais, toutes les fois que Nattier a travaillé consciencieusement et suivant son génie propre, il a réalisé des portraits qui nous font pleinement partager la joie qu'il eut à les peindre.

Quelques-uns sont véritablement admirables et supportent des voisinages qui pourraient être accablants. Ils rivalisent même avec cette surprenante école anglaise qui leur doit beaucoup, qui les dépasse souvent, mais qui n'atteint jamais peut-être au charme des plus exquis. Y a-t-il, en vérité, beaucoup de portraits anglais qu'on puisse garder continuellement sous les yeux, sans la moindre lassitude, pendant des jours et des années, et dont l'attrait ne doive jamais s'épuiser? Le cas se rencontre pour Nattier. Il est tel de ses modèles avec qui la conversation ne s'arrête point, qui n'est jamais à court d'esprit ou de sentiment, auprès de qui on passerait sa vie sans brouille sérieuse et sans souffrir de l'ennui.

Beaucoup de familles françaises gardent avec respect, comme un trésor d'art et de souvenir, le portrait d'une belle aïeule, embellie encore par l'artiste et immortalisée pour ses descendants, à l'heure favorable de sa jeunesse, au moment du mariage ou dans l'épanouissement d'une première maternité. N'y cherchons pas la tenue sévère de l'œuvre qu'eût conçue Hyacinthe Rigaud, ni le naturel, supérieur à toute autre grâce, qu'eût traduit en sa probité souveraine le bon Chardin. C'est une Hébé ou une Aurore sur les nuées de l'Olympe, c'est une Naïade couchée nonchalamment parmi les roseaux; et voici des accessoires étranges, une coupe où boivent les aigles, une torche enflammée tenue par de jolis doigts, une urne penchée d'où le flot s'échappe... De tels objets n'ont jamais fait partie du mobilier d'un château de province, ni orné un logement à la Cour; tout au plus les vit-on en carton doré au Théâtre des Petits-Appartements.

Déjà Cochin, homme de bon sens et d'esprit ironique, se moque doucement des caprices de ses contemporaines. Il raille ces ajustements qui ne

sont attachés à rien et « où les dames sont presque nues », ces « habillements qui n'en sont pas », ces coiffures invraisemblables de pampres ou d'épis : « Ce qui engage à se faire peindre, dit-il, est le désir d'être reconnu dans son portrait; or, rien ne serait plus capable de détruire la ressemblance qu'une coiffure ou des vêtements imaginaires. » D'autres coutumes fâcheuses sont encouragées par les peintres, et d'abord la poudre, qui donne à tout le monde des cheveux blancs : « Quelle raison peut avoir engagé les personnes les plus jeunes et les plus aimables à porter les marques caractéristiques de la vieillesse et à s'en croire parées? Comment penser que les blondes aient pu se résoudre à se priver de la beauté naturelle de leur chevelure, et les brunes de l'éclat dont ce contraste agréable fait briller leur teint? » Cochin ne comprend pas davantage « ce coloris rouge foncé qu'on voit dans presque tous les portraits de femmes » ; il s'étonne qu'elles croient s'embellir « avec cette effroyable tache cramoisie... »

Ne médisons pas cependant du goût de l'aïeule qui, sous son rouge, nous regarde en souriant et semble narguer notre critique. Elle n'a point eu si grand tort de s'adresser au peintre à la mode, et de lui recommander, au cas improbable où ce fût nécessaire, de la peindre jolie. Nous acceptons volontiers, soumis aux enchantements de son sourire, la fiction un peu prétentieuse qu'elle nous voulut imposer. Cette transfiguration en déesse, qu'elle a souhaitée, et que peut-être lui suggéraient les madrigaux d'un Bernis ou d'un Boufflers, l'artiste la lui assure jusqu'à nous. Grâce à lui, un rêve féminin, vieux d'un siècle et demi, vit devant nos yeux, en sa fantaisie singulière, sur la toile au cadre doucement fané. Elle instruit de petits-neveux à ne point oublier tout à fait les traditions du culte galant et des empressements polis; elle intéresse des jeunes femmes, qui comparent à cette beauté paisible, sûre d'elle-même, adorée longuement au même lieu, leur grâce nerveuse et rapide qu'use ou détruit le siècle de l'électricité et du voyage.

Tentons de comprendre l'enseignement que donnent la grande dame de Nattier et son sourire toujours pareil, qui traverse les années sans se détendre et nous tient encore sous son prestige. Trop souvent sans doute,

une sensualité un peu monotone y mêle une inquiétude sans mystère. Diderot s'en choquait volontiers : « Des yeux pleins de volupté, écrivait-il, pour ne rien dire de plus. » Il est vrai que la plupart de ces visages révèlent un sens particulier du bonheur et ce goût de plaire que montrèrent entre toutes les Françaises de ce temps. Cette indiscrète confidence n'enlève rien à la sympathie que Nattier nous inspire pour elles. La survivance de leur grâce émeut parfois le poète plus que la vie elle-même, plus que la beauté palpitante sous ses yeux. N'est-ce point la preuve faite du talent du peintre dans l'ouvrage subtil du magicien ?

Une vision aussi personnelle de l'idéal féminin aurait suffi à mettre en haut rang cet artiste, et l'artifice presque continuel auquel il eut recours servit plutôt à le diminuer. Ses mythologies surannées nous intéressent moins que quelques portraits familiers : une jeune fille en robe fleurie avec un simple ruban dans les cheveux, une piquante bourgeoise de Paris accoudée sur un bras potelé, une bonne reine en fanchon de dentelle noire, assise dans son fauteuil de bois doré, son livre préféré ouvert devant elle. Que Nattier ne nous a-t-il laissé davantage de ces compositions sincères, prises dans la vie et à peine arrangées pour les besoins de son pinceau ! Mais, puisqu'elles sont trop rares dans son œuvre, acceptons-le avec ses conventions mythologiques et ses ingénieux travestissements, où il demeure sans rival. Sachons l'excuser en pensant aux exigences de l'époque, comme aussi supporter cette uniformité de facture qui donne aisément à ses visages, quoique moins souvent qu'on ne le dit, les mêmes airs de ressemblance.

Si les portraits de Nattier se ressemblent quelquefois, par un trait commun qu'il n'emprunte même pas à la nature, si la personnalité du modèle apparaît moins que l'habileté du peintre à le transformer, c'est pour mieux marquer ce qui fait le caractère même de cet art et lui donne un de ses principaux attraits. Pour être un témoin peu fidèle des individus, il devient un témoin plus significatif du temps. Ce n'est pas telle femme ou telle autre qu'il nous présente; c'est la femme du XVIIIe siècle,

ou du moins d'un moment du xviii<sup>e</sup> siècle, la contemporaine de Richelieu et de Valfons, l'héroïne des comédies de Marivaux, des romans de Duclos, de Crébillon, de l'abbé Prévost, telle qu'elle s'admira, se poétisa et voulut être divinisée. C'est l'âme même d'une ou deux générations de femmes qui s'est exprimée par leur peintre favori.

Ce siècle, où le naturel fut si grand dans la prose française, la plus vivante et la plus sobre qu'on ait jamais écrite, ne porta point le même goût dans les arts. Les arts aimés de la femme y furent presque toujours étrangers. L'époque des paniers, de la poudre et du rouge ne pouvait apprécier beaucoup le portrait véridique; aussi la place qu'elle lui fit est-elle assez restreinte. Il lui fallait toujours des images apprêtées, pompeuses, ou d'une simplicité affectée; car on ne peut voir un vrai retour à la nature dans cette réaction de la fin du siècle, où les filles des déesses de Nattier se firent peindre si souvent en bergères de Trianon. Qu'importe, en effet, qu'elles aient remplacé les torches et les carquois par la houlette enrubannée guidant au pâturage des moutons imaginaires! L'esprit qui se plaisait à ces transpositions demeurait le même ; la femme, qui aime toujours l'artifice, ne l'a jamais cherché plus qu'alors, sur ces toiles destinées à la célébrer.

Ainsi l'œuvre de Nattier, tout incomplète qu'on la juge, toute contestable qu'elle soit, reste un témoignage nécessaire d'un temps et d'une vie disparus. Réduite à ses morceaux essentiels, débarrassée des médiocres pièces qui l'encombrent, elle mérite d'être comptée parmi les œuvres des plus beaux maîtres secondaires de la peinture. L'art universel pourrait se passer d'elle sans s'appauvrir; l'art français n'est pas assez riche pour n'en point réclamer la parure. Elle manquerait singulièrement à la connaissance que nous pouvons prendre de notre xviii<sup>e</sup> siècle. Elle contribue à fournir l'image d'une société qui eut le culte exalté de certaines grâces. Elle est aussi peut-être la meilleure représentation d'une forme d'art périmée, qui n'a plus beaucoup de chances de reparaître.

Un prestige garderait cette œuvre de périr, et de déchoir même, si l'intérêt historique n'y suffisait point. C'est qu'elle est française essen-





ORNEMENT DU CABINET INTÉRIEUR DE LOUIS XV

Sculpture de Verberckt

*Château de Versailles*

tiellement, et appartient à une tradition à laquelle se rattachent de plus vigoureuses qu'elle, mais aucune plus légitimement. Elle a le charme de France, fait d'élégance, de finesse, et d'un apprêt qui ne s'ignore point et sourit de son propre artifice ; elle exprime, suivant ses moyens, la séduction d'une race affinée et souple, que l'humanité intéresse par-dessus tout, qui cherche la beauté hors du sublime, l'adore en ses femmes et ses artistes, et qui, de siècle en siècle, a trouvé des peintres et des sculpteurs, en petit nombre, mais incomparables, pour se révéler au monde, l'étonner et le conquérir.







LA MARQUISE DE POMPADOUR

*Musée de Versailles*



# I

## LES DÉBUTS DE NATTIER

Dans son habit d'apparat, tout de velours rouge au gilet brodé d'or, Nattier est au Louvre, peint par Voiriot. Sous la perruque légèrement poudrée, le visage paraît las et vieilli. Les soucis ont laissé leur trace sur le grand front ridé; la bouche est triste; le regard, doux et averti à la fois, raconte une âme restée bonne à travers une vie difficile, où le succès est venu tard. Le maître est assis dans un fauteuil, et son bras s'appuie sur un livre posé sur une table aux bronzes dorés. A droite, un tableau sur un chevalet, *Apollon et les Muses,* indique le peintre de mythologie. La main qui

tient le crayon se dégage des dentelles, intelligente et travailleuse; l'autre redresse sur les genoux un carton à dessin. Ce qui domine est un trait d'honnêteté bourgeoise fortement marqué. L'allure générale, sans élégance, est cependant aisée. On sent l'artiste conscient de sa valeur et point étonné de sa gloire.

Jean-Marc Nattier n'a pas eu la carrière heureuse qu'on s'attendrait à trouver chez un des favoris les plus éclatants de la mode. Il a lutté toute sa vie sans arriver à la fortune, et sans assurer même la sécurité du bien-être à son foyer. Il a goûté les joies de la famille et la paix d'une conscience probe; mais le succès, même le plus grand, ne l'a jamais enrichi. L'homme qui a contenté tant de caprices, satisfait tant d'exigeants modèles, éternisé tant de sourires, n'a connu lui-même de satisfaction profonde que l'exercice actif de ses talents. Cette vie, qui devrait être celle d'un de ces artistes fêtés que les femmes aiment et soutiennent, est féconde en contrastes pénibles; et peut-être rencontrera-t-on, au cours de sa biographie, tentée ici pour la première fois dans son détail, quelques observations instructives et mélancoliques sur la condition des peintres au XVIIIe siècle.

Jean-Marc Nattier appartenait à une de ces familles d'artistes, si fréquentes dans l'ancienne France, qui se transmettaient de père en fils la pratique de l'art et poursuivaient, à travers plusieurs générations, un idéal qui changeait avec le temps et se transformait suivant les goûts successifs des contemporains. L'auteur du nom était d'ordinaire un praticien modeste, gagnant sa vie à travailler aux ouvrages des Bâtiments du Roi ou dans les ateliers des maîtres, qui élevait ses enfants dans l'amour de la profession, leur communiquait de bonne heure les secrets de la technique, et faisait d'eux des artistes d'un rang supérieur à celui auquel il aurait pu lui-même prétendre. Il arrivait que le fils ou le petit-fils, instruit de semblable façon, devenait un maître véritable, donnait au nom l'éclat de la notoriété définitive, quelquefois celui de la renommée.

Sous les yeux d'un père à demi artisan, qui avait peiné courageusement dans les maîtrises, l'artiste de la seconde ou de la troisième géné-

ration était reçu à l'Académie royale, obtenait le ruban de Saint-Michel, et faisait reluire au soleil de la gloire les trésors de talent et d'énergie accumulés par la suite laborieuse des ancêtres. C'était la montée régulière des familles françaises, plus aisée à constater chez les artistes que partout ailleurs, et dont celle qu'illustra Jean-Marc Nattier fournit un excellent exemple.

Le peintre qui devait être un des représentants attitrés du siècle le plus exquis et en fixer les grâces fugitives, fut élevé dans un milieu parfaitement sévère et sous une discipline rigoureuse. C'était l'époque où Charles Le Brun et son école travaillaient à arracher à l'Italie des Carrache et du Dominiquin le sceptre des arts, et servaient à la fois l'honneur de la France et les desseins glorieux du Grand Roi. Fils d'un peintre de l'Académie, Jean-Marc Nattier naquit l'année même où s'achevait à Versailles le plus grand ouvrage de l'art français d'alors, le fameux plafond de la Grande Galerie, et il fut nourri dans l'admiration de ce chef-d'œuvre, qu'il était destiné à étudier plus tard de fort près. Il n'entendit débattre autour de lui que les hautes questions d'esthétique et de composition, qui passionnaient les amis de son père et que son parrain, Jean Jouvenet, traitait avec enthousiasme et autorité. Tout contribua à mettre en son esprit la préoccupation exclusive de la grande décoration et de la peinture d'histoire, qui devait le hanter toute sa vie.

L'art du portrait fut cependant celui qu'il connut d'abord dans sa famille. Son père, Marc Nattier, né, en 1642, d'un ménage de marchands parisiens, avait une spécialité en ce genre. Il se rattachait à l'école de Claude Lefebvre, de Fontainebleau, un des plus sérieux interprètes du visage humain, celui qui a le mieux rendu, dans leur expression intense et profonde, les physionomies graves et passionnées du grand siècle. A côté, et peut-être au-dessus de Philippe de Champaigne, Lefebvre s'imposera un jour à l'attention des amateurs, et son œuvre, disséminée dans les musées, suffira, malgré l'indifférence qui l'entoure encore, à faire reconnaître en lui un des maîtres magnifiques du portrait français.

Marc Nattier avait-il travaillé chez Claude Lefebvre, ou se borna-t-il à

imiter sa manière? On serait embarrassé de le dire, les œuvres du maître, comme celles du médiocre écolier, étant encore trop peu étudiées. L'Académie royale de peinture et de sculpture compta de bonne heure Marc Nattier parmi ses membres. Il y fut reçu le 27 juin 1676, sur la présentation de deux ouvrages : le portrait de son confrère Gilbert de Sève et celui de Jean-Baptiste Colbert, marquis de Seignelay, fils du ministre alors tout-puissant, et lui-même secrétaire d'État au ministère de la Marine. Cette dernière toile, provenant de l'Académie, dont Seignelay était vice-protecteur, figure au musée de Versailles, où elle a été parfois attribuée à Lefebvre. Il est vrai que l'artiste a copié, tout au moins pour le visage, un tableau de son maître. La facture sèche et appliquée n'ôte rien à l'intérêt qui se dégage de la physionomie orgueilleuse et satisfaite, de la large perruque bien soignée, de la robe de chambre somptueuse et de tous les menus accessoires qui montrent le ministre à son bureau de Boulle, devant son écritoire, au milieu de ses papiers et de son travail.

L'influence de Claude Lefebvre est peu visible dans les œuvres originales de Marc Nattier, par exemple dans le portrait de Mademoiselle de Nantes, qui est au musée Condé et date des dernières années du siècle. La jeune duchesse de Bourbon est représentée assise sur un banc de pierre, la chemise blanche très basse, laissant voir la gorge, est recouverte d'une tunique d'un bleu clair, attachée sur l'épaule, enveloppant le buste et la jambe droite, et mettant à nu la jambe gauche; une sandale se noue, par des bandelettes d'or, sur la cheville nue; dans la main gauche une serpe dorée indique que le peintre a été chargé de transformer en Cérès la fille de Louis XIV et de Madame de Montespan. Il semble qu'il ait voulu faire une Junon de la maréchale duchesse de Villars, qu'il eut également à peindre et qu'il a habillée de même façon. Ces allégories peu accentuées et ce costume sommaire et sans recherche, aisé à draper sur le mannequin, se retrouveront dans l'art du fils de Marc Nattier; c'est à peu près tout ce qu'il empruntera à un père infiniment moins doué que lui.

Il n'y avait pas qu'un seul portraitiste dans la famille. La mère de Jean-Marc était artiste elle-même et travaillait en miniature. Elle se nom-

NATTIER ET SA FAMILLE

*Musée de Versailles*







mait Marie Courtois, de famille parisienne comme son mari, et avait habité avec ses parents rue des Quatre-Vents. Le mariage ayant eu lieu à l'église Saint-Sulpice, le 5 août 1676, les époux allèrent demeurer rue de l'Arbre-Sec, où ils eurent leur premier fils, et, un peu plus tard, rue des Petits-Champs, où naquit le second.

La femme de Marc Nattier était belle, si on le peut conclure de l'idée qu'eut le mari d'offrir un portrait d'elle à l'Académie. Elle avait aussi du mérite, d'après les traditions de la famille, qui lui accordent « un talent décidé pour peindre en miniature ». Ces miniaturistes du xviie siècle, si l'on excepte Petitot, sont encore mal distingués les uns des autres, et il serait difficile de rechercher les œuvres de Marie Courtois. Une attribution, qui semble certaine, lui donne un petit portrait de la belle Madame de Pléneuf, mère de Madame de Prie. Au reste, elle produisit peu, étant « tombée paralytique pour toute sa vie, n'ayant encore que vingt-deux ans », et « ce triste état fit un tort considérable à sa fortune ainsi qu'à celle de son mari ». Ainsi s'expriment les souvenirs de son fils, communiqués à l'Académie par sa petite-fille, Madame Tocqué, au cours d'une biographie autorisée, à laquelle nous ferons d'autres emprunts. La maladie de Madame Nattier ne l'empêcha point de mettre au monde deux fils, voués à l'art l'un et l'autre, comme leurs parents.

Jean-Baptiste, dont nous dirons plus loin la courte carrière, naquit le 27 septembre 1678, et Jean-Marc le 17 mars 1685. L'acte de baptême de celui-ci, à la paroisse Saint-Eustache, le montre tenu sur les fonts par Jean Jouvenet, peintre du Roi, et ce détail ne saurait être indifférent. Bien que sans fortune, les époux Nattier ne manquèrent point, dit Madame Tocqué, « de donner tous leurs soins à l'éducation de deux fils qui, dès leur plus tendre jeunesse, avaient montré tant d'inclination pour la peinture que leur père s'était déterminé à tout sacrifier pour leur avancement dans la perfection de leur art. Ces espérances ne furent point trompées, car ils répondirent avec ardeur à ces intentions, et surtout avec un amour et un zèle infatigables pour l'étude. »

Le peintre d'histoire, Jean Jouvenet, de qui la gloire a beaucoup pâli,

était un membre considérable de l'Académie, où il avait rang de professeur. On peut penser que ses conseils furent suivis, pour la direction d'un jeune homme qu'un tel parrain n'était point pour desservir. Nattier a toujours parlé de lui comme d'un protecteur illustre et d'un patron écouté. Dès qu'il fut en âge « de tenir le porte-crayon, son père l'envoya à l'Académie, où, peu de temps après, il gagna le prix de dessin. Son goût et son amour pour le dessin lui firent toujours rechercher et saisir avec empressement les occasions de copier les tableaux des plus grands maîtres. » Les fortes études qu'exigeait alors de ses élèves l'Académie n'eurent point d'adepte plus assidu que lui.

Le peintre, à qui on devait plus tard reprocher plus d'une fois un dessin lâché, fut au contraire, dans sa jeunesse, un passionné du crayon précis, un de ceux qui donnèrent le plus de leur temps et de leurs efforts à la transcription rigoureuse des chefs-d'œuvre destinés à la gravure. « Il n'avait que quinze ans, raconte sa fille, lorsqu'il dessina les quatre grandes batailles de M. Le Brun d'après les estampes. Ces quatre dessins furent montrés à M. Mansart, pour lors surintendant des Bâtiments, qui les trouva si bien qu'il jugea à propos de gratifier le jeune dessinateur de la petite pension des élèves de l'Académie. »

Ce travail d'écolier d'après les *Batailles d'Alexandre,* gravées par Audran, Edelinck et B. Picart, se place vers l'année 1700. Il permit au père de l'artiste de faire agir les protections dont il disposait et d'obtenir pour le jeune crayon la faveur de dessiner sur place, dans la Galerie du Luxembourg, la fameuse suite des compositions de Rubens sur l'*Histoire de Marie de Médicis*.

Les premiers dessins furent présentés par Mansart à Louis XIV en personne, qui les trouva à son gré et accorda à Jean-Marc Nattier la permission de dessiner la galerie tout entière, avec le privilège de la faire graver. Cette immense page d'histoire, récemment placée au musée du Louvre, dans la vaste salle qui la remet en valeur, était alors un des ensembles décoratifs les plus vantés qui fussent en Europe. L'heureuse publication des vingt-quatre planches projetées devait assurer l'existence au courageux

MADAME TOCQUÉ

FILLE DE NATTIER

*A M. le comte Le Marois*







artiste pendant plusieurs années, et aussi donner à son nom une notoriété sérieuse.

Retenons le souvenir de l'intervention de Louis XIV dans la carrière de Nattier. Une anecdote, où le Roi est directement mêlé, et qu'on rapporte à tort à l'année de sa mort, était glorieusement conservée dans la famille. Le jeune homme fit le dessin d'après Rigaud, qui servit pour graver le portrait en pied de Louis XIV ; cette commande est justifiée par les Comptes des Bâtiments de 1713, qui font un paiement de 500 livres pour cet objet « au sieur Nattier le jeune ». Celui-ci eut l'honneur de présenter lui-même son dessin à l'auguste modèle, et entendit de lui cette parole : « Continuez, Nattier, et vous deviendrez un grand homme ! » C'est un de ces propos qu'on ne saurait oublier, même si l'on a seulement cru les entendre, et c'est à l'année 1712 qu'il le faut reporter, puisque telle est la date de la magnifique estampe de Drevet, d'après Rigaud. Le nom du jeune artiste n'y figure point ; on le trouve en revanche sur deux planches assez importantes d'après des tableaux de N. Collombel, peints à Rome ; les dessins faits par Jean-Marc Nattier de ces compositions, tirées de l'histoire de Notre-Seigneur, remontent à 1710.

Les frères Nattier perdirent leur mère en 1703, puis leur père, qui décéda à soixante-trois ans, rue Froidmanteau, paroisse Saint-Germain-l'Auxerrois, le 24 octobre 1705. A l'exposition de l'Académie, qui avait eu lieu en 1704, le maître pastelliste d'alors, Vivien, avait exposé les portraits de « M. et Madame Nattier ». C'est un nom à faire figurer parmi ceux des amis de la famille. On peut y joindre sans doute le graveur parisien Bernard Picart, dont le portrait est le plus ancien en date dans l'œuvre de Nattier, puisqu'il remonte à 1709. La gravure de ce tableau, exécutée par Verkolje, à Amsterdam, en 1715, porte l'inscription suivante : *Bernardus Picartus delineator et sculptor, Stephani Picarti, cui Romano cognomen, filius, natus Lutetiæ 11 junii anni MDCLXXIII, a J. Marc Nattier pictus anno MDCCIX.* L'artiste, placé de face, portant haute perruque, et la chemise ouverte sous une large robe de chambre brodée, est accoudé

sur une table où sont posés ses outils. La main gauche ouverte repose sur une estampe dont on lit la légende et qui représente la « Cornaline connue sous le nom de cachet de Michel-Ange ». Le graveur hollandais a marqué sur le papier la signature de B. Picart et, sur le dos des livres qui chargent les rayons derrière lui, les noms des grands peintres et des grands graveurs. C'est l'intérieur d'un artiste du temps, instruit et considéré, que nous fait connaître ce tableau, dont l'original dut être fort beau. On peut le rechercher en Hollande, et à Amsterdam même, où le modèle alla finir sa vie.

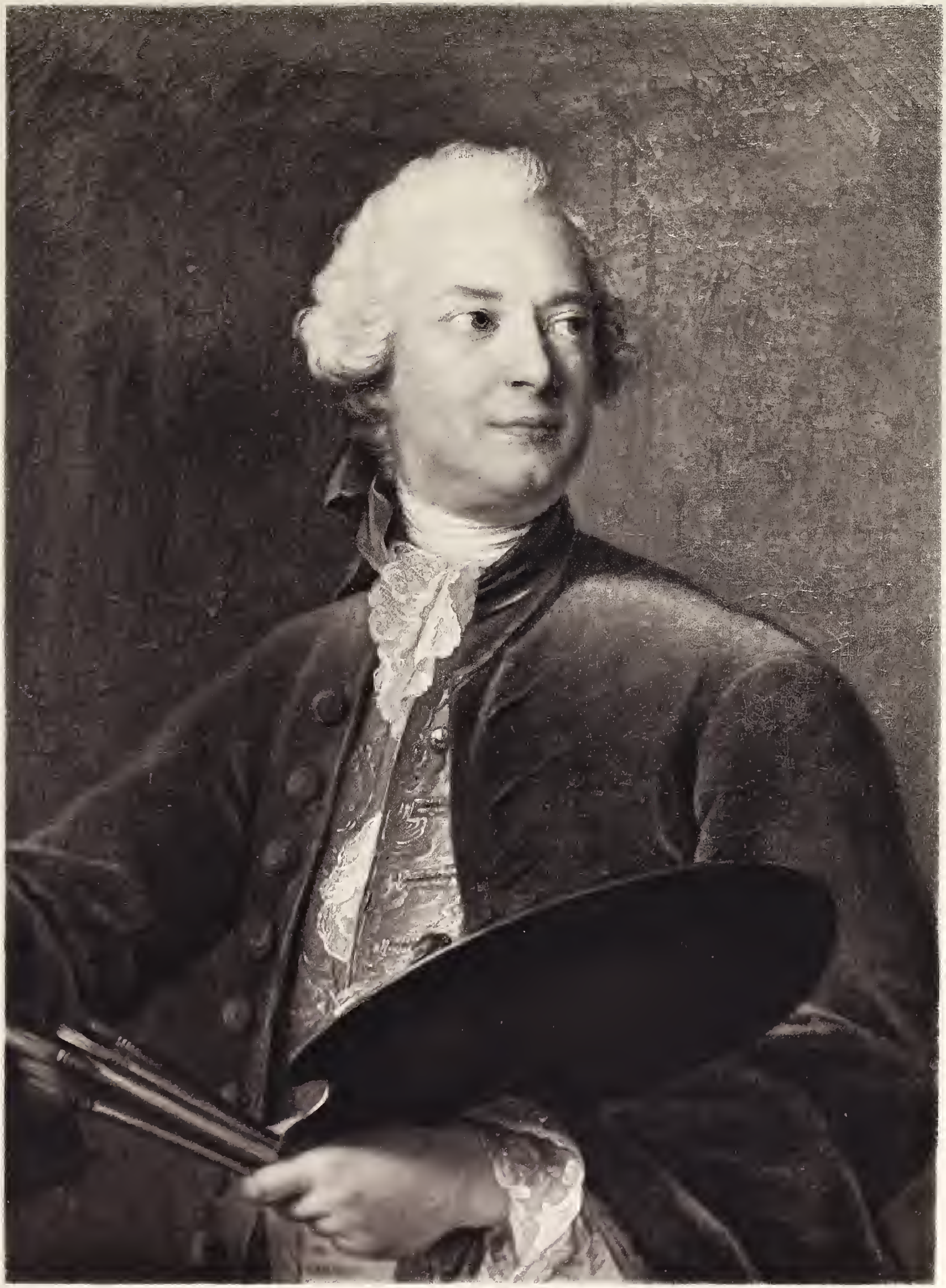
Nous connaissons, dans l'œuvre postérieure de Nattier, un autre portrait d'artiste que la tradition qui le désigne présente comme un portrait de graveur. Ce serait celui de « Pesne le graveur » ; il ne peut cependant être question de Jean Pesne, ni de son fils Thomas, peintre de Saint-Luc, mort à un âge avancé, en 1727, et dont Marie Courtois, femme de Marc Nattier, avait tenu sur les fonts un des enfants. On pense plutôt à l'un de ceux-ci et au plus renommé, Antoine Pesne, qui devint premier peintre du roi de Prusse et dont l'âge concorderait avec le moment où notre artiste, qui fut son contemporain, aurait pu le peindre. C'est un homme encore jeune, représenté à mi-corps, en robe de chambre couleur de tabac d'Espagne, le bras appuyé sur un dessin étalé ; le visage, qui est posé pleinement de face, et les yeux aigus et fatigués témoignent d'une étude de physionomie très pénétrante. L'œuvre est sérieuse et profonde, conçue avec amour, sans prétention vaine à plaire au public ni au modèle, comme celles que les artistes de tous les temps aiment à échanger entre eux, dans leur monde fermé et cordial, et qui sont souvent supérieures à leurs portraits de commande.

Bernard Picart avait été le premier graveur employé par Nattier à la grande entreprise de la Galerie du Luxembourg. *La Conclusion de la Paix,* la plus ancienne estampe de la série qui lui est due, porte le millésime de 1703. A cette date, le jeune peintre était déjà en possession de son privilège, et on le voyait, le 29 novembre 1705, intéresser l'Académie à son

LOUIS TOCQUÉ

*Musée de Copenhague*







ouvrage : « M. Natié le fils, disent les procès-verbaux, a fait présent à l'Académie de deux estampes de la suite de la Galerie du Luxembourg, qui ont été gravées d'après Rubens. » Il se faisait aider par son frère dans l'exécution des vingt-quatre dessins, et les donnait aux graveurs à mesure qu'il les achevait. L'édition avait lieu par planches isolées.

Le recueil parut au complet en 1710, sous le titre : *La Galerie du palais du Luxembourg, peinte par Rubens, dessinée par le sieur Nattier et gravée par les plus illustres graveurs du tems, dédiée au Roy.* Les graveurs étaient, en effet, les plus célèbres de l'époque; c'étaient J.-B. Massé, Gérard Edelinck, L. de Châtillon, Jean et Benoît Audran, B. Picart, G. Duchange, A. Trouvain, Loir, Corneille Vermeulen et Charles Simonneau. Le titre et la page de notice étaient calligraphiés par Berey, et Nattier avait dessiné, pour le frontispice, une vingt-cinquième planche, le portrait de Rubens, d'après Van Dyck, que Jean Audran avait gravé.

Ces planches, achetées au siècle dernier par la Chalcographie du Louvre, ont été assez sévèrement jugées, au XVIIIe siècle, par les amateurs qui succédèrent immédiatement à ceux pour qui elles avaient été faites. Mariette en attribue la faute aux dessins exécutés « d'une manière froide, et qui était si fort éloignée de celle du maître flamand que les estampes, qui furent gravées d'après ces dessins par ce que nous avions de meilleurs graveurs, n'ont donné que les compositions et rien du véritable caractère du peintre ». On ne pouvait jusqu'à présent contrôler l'opinion de l'auteur de l'*Abecedario,* car les dessins de Nattier passaient pour perdus. Ils se retrouvent, par bonheur, à Paris, à la bibliothèque de l'Arsenal, parmi les trésors de son cabinet des estampes.

Le précieux volume relié aux armes royales, qui contient l'ouvrage gravé, présente, en regard de chaque planche, le dessin à la sanguine de Nattier. S'il y a, en effet, dans cette série, plus de correction que de maîtrise véritable, si la couleur de Rubens s'évanouit presque inévitablement sous le crayon de l'artiste français, on peut louer avec justice le travail consciencieux et serré qu'il a livré à ses collaborateurs. Quelques dessins, vigoureusement repris, tels que *le Débarquement de Marie de Médicis au port*

*de Marseille, l'Échange des deux Reines, la Félicité de la Régence,* rendent mieux que d'autres l'accent du maître. Sans doute, l'interprétation des fameuses compositions ne nous satisfait point pleinement; mais on reconnaît, en feuilletant cette collection, qu'on le doit moins aux insuffisances du crayon de Nattier qu'au paisible burin des graveurs d'alors, peu faits, semble-t-il, pour s'assimiler la fougue du peintre d'Anvers.

Nattier achevait à peine ce grand travail, qui se doublait pour lui d'une spéculation intéressante, lorsque le duc d'Antin, qui venait de succéder à Jules Hardouin-Mansart à la surintendance des Bâtiments, lui fit proposer par Jouvenet d'aller occuper, en qualité de pensionnaire du Roi, une place vacante à l'Académie de France à Rome : « Plusieurs ouvrages commencés, et pour lesquels on le pressait beaucoup, lui firent refuser cette faveur, ce qui, par la suite, lui causa les regrets les plus vifs, n'ayant jamais pu se pardonner d'avoir manqué une occasion si favorable. » Ainsi parle sa fille, d'après des souvenirs que le père avait dû souvent évoquer au milieu de ses enfants.

On comprend le regret de Nattier d'avoir ignoré Rome, si l'on songe qu'il a toujours rêvé faire de la peinture d'histoire, et que le genre du portrait n'a jamais été pour lui qu'un pis aller. La hiérarchie des arts, alors fort exactement constituée dans les esprits, mettait le portrait au-dessous de cette peinture historique, par laquelle, à travers les Carrache, le Guide, le Dominiquin et même l'Albane, l'École française s'enorgueillissait de se rattacher à Jules Romain et à Raphaël. Dans la fréquentation des œuvres de Charles Le Brun et de Rubens, Nattier avait pris l'admiration rigoureuse des grandes compositions allégoriques, où l'on s'ingéniait à immortaliser les événements contemporains, et pour lesquelles l'étude des chefs-d'œuvre italiens était une source inépuisable d'inspiration. Il se croyait doué pour continuer ces traditions, et nous trouverons, dans la partie la moins connue de son œuvre, des preuves significatives d'une conviction qui ne l'abandonna jamais.

Si Nattier était parti pour Rome, l'accord de ses dispositions naturelles avec l'enseignement qu'on y recevait eût produit sans doute la plus médiocre

MADAME BROCHIER

FILLE DE NATTIER

*A M. le comte de La Riboisière*







des carrières. Il n'avait pas un don assez personnel d'artiste pour vivre en Italie sans danger. Il eût altéré les qualités de son instinct et de sa race, sans rien gagner qu'une éducation de faux style. La direction du chevalier Poërson, qui conseillait alors les jeunes pensionnaires du Roi suivant les principes de l'Académie, l'eût détourné du portrait, où il était fait pour réussir et donner une note charmante et personnelle. Nattier fût devenu un Natoire, et ce double emploi eût été assurément de quelque dommage pour l'art français.

Ce fut comme peintre d'histoire, et non comme peintre de portraits, qu'il se présenta à l'Académie royale. Son frère Jean-Baptiste l'y avait précédé; il avait été agréé le 31 décembre 1710, puis reçu le 29 octobre 1712, sur la présentation d'un assez insignifiant tableau, *Joseph sollicité par la femme de Putiphar,* gravé par Beauvarlet et qui est aujourd'hui au musée de l'Ermitage. D'après Jean-Baptiste Nattier, Surugue a gravé une figure à mi-corps de David vainqueur de Goliath, datée de 1719; Beauvais a interprété une Danaé, ainsi qu'un Satyre découvrant une Nymphe endormie. Ce sont des témoignages honorables et médiocres de l'activité académique de Nattier l'aîné. Jean-Marc, qu'on désignait alors sous le nom de Nattier le jeune, suivit le même chemin que son frère et se soumit aux obligations imposées pour obtenir les avantages joints au titre d'académicien.

C'était presque une nécessité pour les artistes de se faire agréer dans la compagnie créée sous la régence d'Anne d'Autriche, grâce à l'initiative de Charles Le Brun, et qui ouvrait ses portes largement, sans limitation du nombre de ses membres, à tous les talents de quelque mérite. Ceux qui négligeaient de s'y faire recevoir étaient exposés aux vexations que la corporation des maîtres-peintres de Paris ne manquait pas d'infliger à tout manieur de pinceau non muni de ce titre privilégié de « peintre du Roi », que conférait l'Académie. Les querelles des peintres indépendants ne sont pas rares à cette époque, avec « cette communauté d'ouvriers, qui ne devraient point avoir le droit de troubler les opérations du génie », et qui se l'arrogent en toute occasion. L'Académie royale a été con-

stituée précisément en vue de protéger le travail des véritables artistes et de les mettre à l'abri de la juridiction tracassière d'une corporation d'artisans.

Nattier fut lui-même victime d'une de ces aventures que subissaient assez souvent les artistes en retard avec les formalités académiques. Les maîtres-peintres s'étaient transportés chez lui et menaçaient de saisir ses ouvrages, exécutés en contravention avec le droit exclusif qu'ils possédaient de couvrir des surfaces peintes. Nattier dut transiger avec eux, en promettant de faire gratuitement pour leur chapelle un tableau de religion, promesse qui fut exactement tenue. Il avait eu déjà, en l'année 1712, un différend d'un autre genre avec le peintre en miniature Klingstedt, de Riga, dont il avait fait le portrait, et qui était venu chez lui pour le retirer de vive force, sans vouloir aucunement le payer. En portant plainte contre ce confrère indélicat, dont l'insolence venait apparemment de ce qu'il était de l'Académie, il avait pu sagement réfléchir à l'avantage qu'il y a d'appartenir à un corps puissant, constitué pour la défense d'intérêts communs.

Jouvenet le pressa de se présenter à la compagnie, dont les bonnes dispositions n'étaient pas douteuses, et les procès-verbaux des séances de l'Académie nous font suivre les étapes de cette candidature, analogue à toutes les autres et remarquable seulement par l'arrêt inattendu qui la vint suspendre. Le 25 mai 1715, « le sieur Jean-Marc Nattier, peintre, né à Paris et fils de Monsieur Nattier, académicien, a fait apporter à l'assemblée de ses ouvrages. L'Académie, après avoir pris les suffrages par les fèves, l'a agréé. Il recevra de Monsieur Coypel, directeur, le sujet pour son morceau de réception. » A la séance du 26 octobre suivant, où Coypel remercie l'Académie des compliments qu'elle lui a apportés à l'occasion de sa nomination comme Premier Peintre du Roi, on accepte l'esquisse du morceau : « Monsieur Nattier, qui s'est présenté le 25ᵉ mai, a fait apporter l'esquisse du tableau qu'il doit faire pour sa réception, dont le sujet lui a été donné par Monsieur Coypel, directeur, qui représente *Apollon qui préside sur la Peinture et la Sculpture,* laquelle a été agréée. » Il fallait quelques mois pour exécuter ce tableau; si Nattier y mit trois

années, c'est que des événements survinrent, qu'il n'est pas sans intérêt de raconter.

Pierre le Grand, « empereur de toutes les Russies », venait d'accréditer à la cour de France son conseiller de commerce Jean Le Fort. Ce personnage fort intelligent, le premier agent diplomatique qu'ait eu la Russie dans notre pays, reçut diverses missions accessoires, en même temps qu'il eut à traiter des grandes questions politiques qui occupaient alors l'esprit de son maître. Il était chargé notamment de lui fournir les artistes nécessaires pour donner à Pétersbourg l'aspect et la vie d'une capitale. Le czar Pierre comptait que plus d'un maître parisien se laisserait tenter par des propositions lucratives, et contribuerait à établir, en son pays encore à demi sauvage, les bienfaits de la civilisation occidentale.

Nattier, mis en lumière à l'étranger par son travail sur la galerie du Luxembourg, dont les exemplaires s'étaient fort répandus, fut invité par Le Fort à exercer l'art de la peinture sur les bords de la Néva ; il y aurait rencontré un Français de sa connaissance, l'architecte Le Blond, que l'agent russe avait déjà décidé au voyage et pour qui le séjour auprès d'un monarque à grandes vues ne devait point être sans avantage. La fonction offerte au peintre était d'ailleurs celle que remplissaient avec honneur, en ce moment même, Antoine Pesne, à la cour de Berlin, et Louis de Silvestre, à la cour de Dresde.

On recherchait partout en Europe ceux des artistes français qui n'hésitaient pas à s'expatrier. Depuis la mort de Louis XIV, l'espoir des grandes entreprises artistiques était interdit en France pour bien des années ; on ne savait ce qu'il adviendrait du jeune roi encore enfant, ni s'il hériterait des goûts fastueux de son arrière-grand-père. Beaucoup de peintres, de sculpteurs et d'architectes quittaient le pays, et Nattier songea à les imiter.

Il accepta, tout au moins, de partir pour la Hollande, où l'Empereur, l'Impératrice et la cour moscovite se rendirent au mois de février 1717. Il s'entendit avec Le Blond et fit avec lui le voyage d'Amsterdam. « Il n'y fut pas plus tôt arrivé, raconte Madame Tocqué, que le Tsar lui fit

faire les portraits d'une très grande partie des personnes de sa cour. Ensuite il fit composer et exécuter sous ses yeux un tableau, dont Pierre le Grand fut lui-même le héros et le sujet; ce tableau représentait la fameuse bataille de Pultawa. » Cette *Bataille de Pultawa,* d'où l'allégorie sans doute n'était point absente, n'a laissé aucune trace dans l'œuvre de Nattier, et peut-être faut-il renoncer à l'espoir de la retrouver dans la collection de la Famille impériale de Russie; mais il n'est pas impossible qu'on identifie quelques-uns des portraits des personnages de la suite de Pierre le Grand, dont nous pouvons rappeler les noms. C'étaient le prince Kourakine, le prince Dolgorouki, le maréchal de la cour Alsoufieff, les généraux adjudants Narichkine et Jagouzinski, le lieutenant général Boutourline, le médecin Areskine et le secrétaire du cabinet Makharoff, le baron de Schafiroff, M. Sawa Ragozinski et M. de Tolstoï, conseiller privé. C'est parmi eux et parmi les dames de l'Impératrice qu'il faut chercher les modèles, imposés à la hâte au pinceau de Nattier, pendant ce voyage d'Amsterdam, où il n'eut guère le temps de regarder les œuvres des peintres du pays.

L'Empereur, satisfait de Nattier, l'envoya à la Haye au moment où il quittait Amsterdam, avec ordre d'y faire le portrait de l'impératrice Catherine. Laissons ici parler les souvenirs de l'artiste : « Ce portrait à peine achevé, la Czarine en écrivit au Czar, qui pour lors était à Paris, des choses si merveilleuses, que le Czar, curieux de le voir, fit ordonner à M. Nattier de revenir promptement à Paris et d'y apporter le portrait de l'Impératrice. Le hasard voulut que, le jour que le portrait arriva, le Czar dût souper chez M. le duc d'Antin. L'enthousiasme que son extrême ressemblance produisit sur ce prince le lui fit envoyer chez ce seigneur, voulant, quoiqu'il n'y eût encore que la tête de faite, que ce portrait de l'Impératrice fût placé sous un dais dans la salle du festin. Dès le lendemain, M. Nattier commença le portrait de Pierre le Grand, duquel ce prince fut aussi content qu'il avait été de ses autres ouvrages. »

Le portrait original de l'empereur Pierre par Nattier est à rechercher, ainsi que celui de l'impératrice Catherine, dont la tête seule paraît avoir

FRANÇOIS-PHILIPPE BROCHIER

GENDRE DE NATTIER

*A M. Étienne Famin*







été peinte, et qui a été arrangé pour la gravure par Dupin. On peut, croyons-nous, reconnaître le premier dans celui qui a été gravé plus tard par un artiste russe, au milieu d'un encadrement ovale, avec le cordon bleu sur la cuirasse. Une copie ancienne du tableau est certainement au musée de Versailles : les traits essentiels du prince s'y reconnaissent; il a la moustache courte, la verrue sur l'aile gauche du nez; cependant l'embellissement voulu des détails produit un affadissement de l'ensemble; on croit être en présence d'un aimable seigneur français, au teint frais, à la chevelure blonde et bouclée, sans perruque, il est vrai, mais fort différent du rustique héros que révèlent des portraits plus âpres et plus fidèles.

Le czar Pierre tenait moins à avoir son portrait qu'à emmener son artiste. Il ne doutait point que celui-ci eût pris ses dispositions pour le suivre en Russie, bien qu'il n'y eût engagement formel que pour le voyage de Hollande. C'est ici que les choses se gâtèrent, Nattier ayant hésité à satisfaire la volonté d'un prince qui n'admettait guère qu'on lui résistât. Les souvenirs du peintre abonderont sur cet épisode de sa vie; il se rappellera son ennui la veille du jour où Pierre le Grand quitta Paris, et de quel ton le grand maréchal de la Cour lui demanda quand il comptait se mettre lui-même en route pour Saint-Pétersbourg : « Cette question positive troubla infiniment M. Nattier. Ayant été entraîné par le tourbillon de ses voyages et de ses occupations, il n'avait pu réfléchir bien mûrement à cette affaire, et par conséquent il n'était rien moins que décidé. Tous les inconvénients d'une telle entreprise se présentèrent alors à son imagination. Si, d'un côté, il voyait une fortune ouverte, ce qui était bien séduisant pour un jeune homme, d'autre part il ne pouvait fermer les yeux sur mille difficultés qui lui paraissaient insurmontables. Le choc de ces différentes idées ne pouvant produire que de l'irrésolution, il se trouva dans le plus grand embarras; heureusement pour lui qu'un ami intime, en qui il avait toute confiance, survint tout à propos pour l'en tirer. Dès qu'il fut instruit de l'affaire proposée, comme il ne l'approuvait nullement, il lui représenta avec tant de force et de véhémence tous les dangers auxquels il allait exposer sa vie, son talent et sa réputation, en

s'expatriant et en entreprenant un voyage de cette nature, que M. Nattier, persuadé par l'évidence des raisons de son ami, ne balança plus et refusa totalement. » Ce passage ne révèle pas seulement le caractère hésitant du bon Nattier, dont la volonté subira toujours les événements plus qu'elle ne cherchera à les diriger; il laisse deviner aussi les sentiments qu'inspirait alors la Russie, terre lointaine, inquiétante par son éloignement même, et que l'on disait habitée par des barbares. Un brave artiste parisien, homme de famille et de tradition, de goûts modestes et casaniers, n'aimait déjà point, dans la vie ordinaire, à quitter le quartier où il s'était fixé parmi les siens ; comment n'eût-il pas été pris de quelque terreur devant ce que représentait encore, même pour des esprits mieux informés, l'inconnu moscovite ?

Nattier ne paraît pas avoir regretté son refus des avantages matériels que lui promettait la Russie, et que Louis Tocqué, qui fut son gendre, eut plus tard la hardiesse heureuse de recueillir. Sa décision négative lui valut toutefois une contrariété au moment du départ de Pierre le Grand : « Le Czar fut si piqué de ce refus que, pour en marquer son ressentiment à l'artiste, il fit enlever à l'instant même l'original du portrait de la Czarine de chez M. Boit, où il avait été porté par ses ordres pour en faire des portraits en miniature; ce qui fut cause que ce portrait n'a jamais été totalement fini ni payé. »

Le miniaturiste dont il est ici question était le Suédois Charles Boit, né à Stockholm, et devenu peintre en émail du roi d'Angleterre. Il venait d'être reçu à l'Académie royale comme étranger, le 6 février 1717, et travaillait alors à Paris d'après les modèles français. Cet exemple et celui de son confrère Klingstedt, rappelé plus haut, montrent que Nattier, à cette époque de sa vie, était employé par les miniaturistes. Il leur fournissait l'étude peinte dont ils avaient besoin pour les portraits qu'ils exécutaient sur les boîtes et les tabatières, et pour ceux que les femmes portaient, entourés de perles, sur leur poitrine ou dans leur bracelet. C'était une des façons qu'avait l'artiste de gagner sa vie, en ces besognes sans honneur qui si longtemps arrêtèrent l'essor de son talent.

L'Académie royale attendait toujours le morceau de réception de Nattier, comme elle en attendait quelques autres également en retard, par exemple celui de Jean Raoux, qui avait été agréé la même année, et celui d'Antoine Watteau, plus rétif encore à s'acquitter, son « agrément » remontant à l'année 1712. Nattier présentait, paraît-il, des excuses valables, outre le temps qu'il venait de perdre au service du monarque moscovite. En sa séance du 7 août 1717, l'Académie s'occupe « à écouter les raisons que les aspirants ont rendues sur le retardement de leur réception, selon l'ordre qu'ils en avaient reçu... Le sieur Nattier, ayant remontré la difficulté qu'il trouva dans l'exécution du tableau qui lui avait été ordonné, qui est un plafond pour la salle de l'assemblée, la Compagnie ayant eu égard à sa prière, elle lui a donné six mois, et Monsieur le Directeur lui donnera un autre sujet et six mois pour le faire. » Ce même mois d'août, Watteau et Raoux s'exécutent; mais Nattier prend encore un long délai pour fournir son morceau.

Le 29 octobre 1718 seulement, disent les procès-verbaux, « le sieur Jean-Marc Nattier, qui s'était présenté le 25e mai 1715, a fait apporter le tableau qui lui avait été ordonné, représentant *Persée qui change Phinée en pierre*. L'Académie, après avoir pris les voix par les fèves, l'a reçu académicien, afin de jouir des privilèges attachés à cette qualité, à charge par lui d'observer les statuts et règlements d'icelle, ce qu'il a promis en prêtant serment entre les mains de Monsieur Coypel, écuyer, premier peintre du Roi et de S. A. R. Monseigneur le duc d'Orléans, régent du royaume, présidant aujourd'hui à l'assemblée. Le présent pécuniaire a été réglé à cent livres. » La solennité inusitée de cette réception s'explique par la réunion de l'assemblée générale; les signataires du procès-verbal, fort nombreux ce jour-là, sont : Largillière, Coysevox, les deux Coustou, Lemoyne, reçu académicien cette même année, et les maîtres de moindre importance, parmi lesquels Nattier l'aîné.

Le vieux Jouvenet, mort l'année précédente, n'a point assisté à cette consécration officielle des mérites de son filleul. Il n'aurait eu, au reste, qu'à applaudir sans réserve à l'œuvre présentée et à y reconnaître, à

peine rajeunie d'un souffle nouveau, l'influence de son enseignement. Le morceau de réception, d'un dessin correct, qu'a fourni Nattier, n'est pas sans quelque imprévu de touche, et les contours se fondent déjà avec cette mollesse qui prévaudra plus tard dans sa manière. Mais, pour la composition, on y pourrait voir encore un ouvrage de l'école de Le Brun, d'une mythologie sage et d'un arrangement pompeux. Ce n'est pas seulement que l'auteur soit prisonnier de la convention d'école ; on sait ce qu'un Fragonard tirera d'un sujet de même nature, à une époque, il est vrai, plus libérée du joug du grand siècle. Nattier ne songe pour son compte à aucune libération. Son *Persée pétrifiant Phinée* est un témoignage excellent de sa façon de concevoir et de traiter la peinture d'histoire pour laquelle il se croit né. Le héros conseillé par Minerve, en présentant la tête de Méduse, ne fait qu'un geste d'opéra ; et, si les combattants nus du premier plan forment un morceau assez vigoureux, on a vu déjà en vingt endroits les éléments d'un tel groupe. Cette toile, qui est sous nos yeux au musée de Tours, n'annonce guère les qualités véritables de son auteur ; et l'on a peine à concevoir que l'artiste, arrivé à sa maturité et digne confrère académique d'un Vernansal ou d'un Galloche, réserve à un avenir prochain de si prodigieuses surprises.

Jean-Marc Nattier ne semble pas avoir donné aux travaux de l'Académie, ni à ses séances, la moindre part de son temps. Alors qu'on trouve assez souvent la signature de son frère, Nattier l'aîné, aux procès-verbaux des assemblées ordinaires ou générales, on n'y voit paraître la sienne qu'une fois, en 1723, pour la réception de Desportes. Et voici qu'une déplorable aventure, unique dans les annales de la compagnie, vient jeter sur cette famille d'artistes un renom des plus fâcheux. En 1726, l'aîné des deux frères est impliqué dans une affaire de « péché philosophique », l'affaire Deschauffours. Mis à la Bastille et son procès fait, il va subir en Grève, avec son complice, le supplice infamant du feu ; mais il parvient à se procurer un couteau, méchant instrument de vitrier, émoussé et arrondi par le bout, et s'en coupe péniblement la gorge. On le trouve mort dans sa chambre dans la nuit du 26 au 27 avril.

PESNE

DESSINATEUR

*A M. le duc de Fezensac*







L'Académie tient séance le 27 ; ignorant que le malheureux s'est fait justice la nuit précédente, elle prend une délibération constatant qu'elle était « informée depuis un temps considérable de la conduite déréglée et des mœurs corrompues du sieur Nattier l'aîné... Il ne convenait pas à l'honneur d'un corps si illustre d'y admettre davantage un sujet qui s'en est rendu indigne ; sur quoi l'assemblée a tout d'une voix jugé à propos, conformément à l'article XXVI des statuts, de destituer du corps de l'Académie ledit sieur Nattier, le déclarant incapable et déchu des privilèges attachés à la qualité d'académicien, sans qu'il puisse à l'avenir s'en prévaloir en aucune manière ni en prendre le titre, de rayer et ôter pour toujours son nom des registres et catalogues de l'Académie, et de supprimer son tableau de réception qui lui sera remis en rendant sa lettre de provision. » La décision n'était point valable, car le même jour avait été porté, sans prières, le cadavre du suicidé au cimetière Saint-Paul ; mais tout le monde avait intérêt à n'insister point et, dit Mariette, « il ne fut plus parlé de lui ».

La bonne confraternité qui régnait alors parmi les membres de l'Académie adoucit sans doute pour Nattier l'amertume du scandale et la douleur de voir finir de telle façon un frère longtemps compagnon de ses travaux. En 1728, il fait acte de présence à une séance du Louvre ; en 1730, il s'y montre plusieurs fois, et les années suivantes il se décide à remplir de temps en temps cette obligation académique. Au reste, il ne brigue point les honneurs que l'élection confère ; à peine si on le voit désigné, le 31 décembre 1732, pour faire partie de la délégation qui doit présenter, pour le commencement de l'an, les respects de l'Académie au duc d'Antin, son protecteur. Disons, pour en finir ici avec la carrière académique de Nattier, qu'il fut nommé professeur adjoint le 26 mars 1746, professeur le 29 mai 1752, et enfin choisi par ses confrères comme trésorier de la compagnie.

Reprenons, où nous l'avons laissée, la modeste biographie que nous essayons de constituer d'après les divers témoignages du temps. Les évé-

nements s'y feront rares désormais. La réception de Nattier à l'Académie royale, en lui assurant la sécurité de sa profession, l'a désigné à la clientèle de qualité ou de bourgeoisie, pour laquelle le titre de « Peintre du Roi » est un brevet de talent. En attendant que se produise l'occasion de donner sa mesure dans la peinture d'histoire, il se contente du portrait, et ses premières œuvres, qu'il serait intéressant de retrouver, ne paraissent même pas avoir ce caractère « historique », qu'il doit rechercher plus tard dans le portrait même.

Vers l'époque de sa nomination d'académicien, plusieurs séries de portraits lui furent commandées, et il lui arriva de faire, comme cela était fréquent alors, ceux de tous les membres d'une famille. Il était fort apprécié de son confrère Jean-Baptiste Massé, dessinateur et graveur, qui commençait à acquérir dans la miniature un renom considérable ; Nattier devait travailler pour lui comme préparateur de ses miniatures, suivant l'habitude que nous avons signalée ; en tout cas, Massé avait travaillé pour Nattier, en gravant un de ses dessins de la galerie du Luxembourg. Il lui commanda et lui paya cinq portraits de sa famille, ceux de son père, de sa mère, de son frère, de sa belle-sœur et le sien ; il indiqua plus tard, en décrivant ces toiles dans son testament, le cas qu'il n'avait point cessé d'en faire.

Une autre famille, par laquelle Nattier pénétrait dans le monde de la finance, posait tout entière devant ses pinceaux. C'était celle de Berthelot de Pléneuf, qui avait réalisé une grosse fortune dans les entreprises de vivres pour les armées, mais qui ne devait pas tarder à être « recherché » pour l'origine de cette fortune, puis obligé, comme tant d'autres, de donner ses biens pour sauver sa tête. A ce moment, la belle Madame de Pléneuf, née Rioult d'Ouilly, était une des princesses de la finance, et son salon, où la musique faisait un des grands plaisirs, réunissait une société de choix. Nattier la peignit en Vénus, une de ses filles auprès d'elle avec les attributs de l'Amour. Cette fille charmante, « la fleur des pois du siècle », selon le mot du marquis d'Argenson, allait devenir la marquise de Prie, et son brillant mariage, advenu au temps de la prospérité pater-

LE COMTE MAURICE DE SAXE

PLUS TARD MARÉCHAL DE FRANCE

*Musée de Dresde*

Cliché Giraudon







nelle, la mena d'abord à la Cour, pour l'élever ensuite jusqu'à son grand rôle de gouvernement.

Nattier avait donc fait, avant qu'elle ne fût marquise, le portrait de la future favorite de M. le Duc. On a un dessin de lui, une tête de jeune fille au crayon noir et blanc, sur papier blanc, avec quelques fleurs au pastel dans les cheveux; il porte une inscription, d'une orthographe extrêmement incorrecte, dont le texte est ainsi conçu : « Madame de Prie, fille de M. de Pléneuf, étant jeune, lorsque j'ai fait toute la famille de M. de Pléneuf. » C'est peut-être l'étude pour la figure de l'Amour accompagnant la mère en Vénus. La marquise de Prie dut vraisemblablement demander son portrait au peintre après son mariage. Une fort curieuse image d'elle, conservée par sa famille et d'une provenance indiscutable, passe pour être de la main de Nattier ; c'est celle où la jeune femme, à la mine vive et aux yeux « chinois », est représentée en buste, les épaules et les bras nus, pressant une colombe sur son cœur. Quoiqu'il ait été attribué aussi à Pierre Gobert, portraitiste secondaire alors à la mode, on ne saurait écarter l'attribution à Nattier, dont la personnalité n'est point encore entièrement dégagée dans les œuvres de cette époque, mais qui s'y révèle déjà dans sa façon de peindre les chairs et d'illuminer les yeux.

L'œuvre la plus importante de ce temps de sa vie, et la seule dont fasse mention Madame Tocqué, doit être signalée à l'attention des chercheurs, qui rendraient un grand service en la retrouvant. C'est « un très grand tableau allégorique de la famille de M. de la Mothe, trésorier de France », qui doit avoir été fait par Nattier en 1719 ou 1720, étant « le premier ouvrage qui parut de lui après sa réception à l'Académie ». Pour la première fois, l'auteur y donne carrière à ses goûts de « composition ingénieuse » et rien ne serait plus instructif que de retrouver cette toile qui se cache peut-être, noircie et dédaignée, en quelque château de province. Paul Mantz signale un autre Nattier, de vastes dimensions, dont il n'a pas suivi les traces. C'est une glorification des campagnes du maréchal de Berwick en Espagne, et particulièrement du siège de Fontarabie, que raconte Saint-Simon et qui eut lieu en 1719. Au premier plan est Berwick,

de grandeur naturelle, entouré de guerriers cuirassés comme dans les portraits de Rigaud, et les figures allégoriques à la façon de Le Brun se mêlent aux figures militaires. Cette composition devait être analogue à celle de la *Bataille de Pultawa,* exécutée ou esquissée pour Pierre le Grand.

A défaut de ces ouvrages, nous signalerons divers portraits d'hommes bien authentiques de cette période. L'un est signé *Nattier le jeune 1724;* c'est celui d'un M. Le Gobien, représenté en chasseur, au milieu d'un paysage, avec son chien ; la facture en est assez molle, mais la date rend l'œuvre précieuse. Elle appartient à M. Georges Hersent. L'autre toile, qui est à M. le marquis de Moustier, porte la signature, modifiée par l'événement de 1726 : *Nattier pinxit 1727;* c'est encore un chasseur en perruque, M. d'Hotel, financier, son fusil à la main, son chien entre les jambes, dans le simple vêtement brun qui sied à l'exercice favori du personnage. Ces compositions rappellent les portraits de chasseurs de la même époque, ceux d'Oudry ou de Desportes ; au temps où il cherche encore sa voie, Nattier semble avoir tenté de se faire, comme eux, une spécialité en ce genre.

On connaît le portrait fameux du comte de Saxe, qui est à la galerie royale de Dresde. Le futur maréchal, qu'illustreront tant de faits d'armes et les victoires de Fontenoy et de Laufeld, est représenté au début de sa carrière; ses nobles traits juvéniles, que la maladie et les passions n'ont point altérés, se montrent de face ; il porte une armure complète que ceignent le cordon bleu du Saint-Esprit et l'écharpe blanche ; la main gauche tient la poignée d'un sabre pendu au côté ; le bras droit s'appuie sur des livres de guerre, posés sur une console carrée, derrière laquelle se penche le génie du Temps couronnant de laurier le casque du héros. La composition, toute conventionnelle, comme on le voit, s'encadre dans l'architecture d'un palais de fantaisie. Cette toile fut exposée en 1725, à cette exhibition en plein air sur la place Dauphine, dont les artistes parisiens étaient obligés de se contenter, s'ils tenaient à présenter leurs œuvres au public.

LA PRINCESSE DE TURENNE

*Musée de Versailles*


LOUISE·DE·LORRAINE·PRINCESSE·DE·TURENNE


LOUISE·DE·LORRAINE·PRINCESSE·DE·TURENNE


LOUISE·DE·LORRAINE·PRINCESSE·DE·TURENNE

La destinée du peintre se mettait en bonne voie, quand survint le fameux « Système ». L'entreprise de Law, qui éleva et détruisit tant de fortunes privées, eut trop d'influence sur celle de Nattier pour qu'il ait pu la passer sous silence dans les notes écrites pour les siens. Il travaillait en ce moment chez les directeurs de la Compagnie des Indes, MM. Couturier et Desvieux, dont il faisait le portrait. Cette fièvre de spéculation qui dévorait alors les Parisiens et qui laissait espérer à tous le décuplement rapide de leur bien, sévissait aussi chez les artistes. Le nôtre demanda conseil aux directeurs de la Compagnie, qui arrangèrent sans doute avec Law la seule combinaison dont un pauvre peintre pût bénéficier. Il céda à Law ses beaux dessins de la galerie du Luxembourg pour la somme de 18,000 livres, payées en billets de la banque. « Ces billets, ayant éprouvé la fortune commune, perdirent au bout de deux mois la moitié de leur valeur, et de moitié devinrent à rien dans la déroute générale de Law et de son système. Ces beaux dessins, qui avaient fait l'admiration de tout Paris, furent emportés par le fils de Law, et vraisemblablement ont péri sur la mer, car depuis ce temps on n'en a jamais entendu parler. » La famille de Nattier ne retrouva pas les fameux dessins dont nous avons fait connaître le sort et qu'elle croyait définitivement perdus. Paris, qui les ignore, sait maintenant où il pourrait encore les admirer. Retenons de cette aventure qu'ils représentaient, aux yeux de l'artiste, un capital d'une certaine importance, et constatons, non sans surprise, que les financiers eux-mêmes en jugeaient ainsi.

L'artiste joignait à sa déconvenue d'agioteur, la cruelle pensée de la destruction d'une œuvre qui lui faisait tant d'honneur. Un malheureux procès de famille acheva de mettre ses affaires en mauvais point. Il accepta pour vivre les portraits mal rétribués et les besognes les plus humbles. Ce fut donc pour lui une bonne fortune que d'être associé un instant à une œuvre éphémère pour laquelle le désignait sa renommée de dessinateur consciencieux.

Cette œuvre, entreprise par un Mécène renommé, le plus fameux des Crozat, fut présentée au public par un nouvelliste du *Mercure de France,*

dans le cahier du mois de février 1721 : « MM. Watot *(sic)*, Nattier et un autre sont chargés de dessiner, pour M. Crozat le jeune, les tableaux du Roi et du Régent. » Pierre Crozat, de Toulouse, exerçant les fonctions de trésorier de France à Paris, était possesseur de la plus riche galerie de tableaux, de dessins et de sculptures qu'il y eût dans la capitale. Il donnait le ton à ce monde de l'argent d'où sortait Madame de Prie, et c'est chez elle et chez sa mère, Madame de Pléneuf, qu'il avait pu connaître Nattier, à moins que ce ne fût lui-même qui eût présenté le jeune artiste dans la maison. Elles avaient établi ces concerts de musique italienne qui se tenaient chez lui et sont à jamais célèbres par les croquis de Watteau. Tous les arts trouvaient en Crozat un ami dévoué. Il vit à la fois, en ce grand recueil gravé, dont les premières planches parurent en 1729, une occasion de se faire honneur et un prétexte généreux pour aider des artistes qu'il admirait et qu'il savait toujours dans une position difficile. C'est la seule circonstance où l'on trouve le nom de Nattier auprès de celui de Watteau, et l'unique incident permettant de croire qu'ils se rencontrèrent dans le monde où fréquentait le maître de Valenciennes.

Il fut associé à la même époque à une entreprise de gravure, plus notoire encore que le recueil de Crozat et dirigée par son ami Massé. Ce fut la reproduction des peintures de la Grande Galerie de Versailles et des Salons de la Guerre et de la Paix. Le brevet, accordant le privilège de la gravure, est du 1er décembre 1723. On sait que ce bel ensemble de planches, qui est un des chefs-d'œuvre du burin français et comprend cinquante-deux pièces de la Chalcographie du Louvre, n'a pu être réalisé que par le concours d'un grand nombre de peintres et de graveurs. L'excellent Massé, qui n'en vit l'achèvement qu'en 1753, retira plus de déboires que de profits de cette œuvre désintéressée, qui lui valut du moins l'estime de ses contemporains. Il a insisté lui-même, en son curieux avertissement gravé en tête du recueil, moins sur les difficultés diverses qu'il eut avec quelques-uns des collaborateurs, que sur la bonne grâce de la plupart des autres et les facilités accordées en haut lieu à son ouvrage.

DAME INCONNUE

*A M. Groult*







Le duc d'Antin permit de faire élever, dans les appartements de Versailles, les échafauds dont on avait besoin; c'était l'époque où le jeune Louis XV n'était point encore revenu au Château, ce qui explique une autorisation peu compréhensible si Versailles eût été alors habité par la Cour. Le travail commencé et encouragé par tous dut se continuer après le retour du Roi, pour qui ce fut une distraction que de le suivre : « Huit années, raconte Massé, me suffirent à peine pour terminer le dessin. On ne prévoit point, et il est bon qu'il en soit ainsi, on ne prévoit point, dis-je, ce qu'il coûte de temps, de soins et de peines pour dessiner, dans une attitude contrainte, des plafonds, où le dessinateur n'est éclairé que par des jours de reflet. La seule circonstance qui m'aidait à soutenir un travail si pénible, c'est que le Roi l'honorait souvent de ses regards et en paraissait toujours satisfait. »

Massé nomme, parmi les dessinateurs qui travaillèrent avec lui, « MM. Galloche, Boucher, Natoire et Bouchardon, et surtout feu M. Le Moyne ». Cochin, qui a exposé avec détail l'histoire de la gravure de la Grande Galerie, dans l'éloge académique de Massé, permet d'ajouter à cette liste le nom de Nattier, et c'est même le seul qu'il prononce : « M. Massé, qui n'y épargnait rien, employa les plus célèbres artistes qu'il y eût alors, et entre autres M. Nattier. Cependant il fut obligé d'achever ses dessins lui-même, parce que ces artistes n'étaient pas accoutumés à finir assez leurs ouvrages au crayon, pour que leurs dessins pussent être exécutés en gravure de même grandeur. » Les dessins de Nattier, retouchés comme les autres par Massé, figurent parmi ceux que conservent les cartons du Louvre. Ils font évoquer l'artiste, fort mal installé sur les échafauds de la Galerie, dessinant couché sur le dos, en face des grandes allégories de Le Brun. C'était la première fois que Nattier travaillait à Versailles, où il devait plus tard revenir si souvent pour des ouvrages d'un tout autre genre et de plus de gloire.

Il venait alors de se marier, ayant épousé, le 26 juin 1724, en l'église Saint-Roch, une jeune fille de seize ans, Marie-Madeleine de la Roche, dont le père était un sieur de la Roche, ancien mousquetaire du Roi, demeu-

rant rue Villedo. L'artiste avait son domicile rue du Hasard. Voilà ce que nous apprend, dans sa sécheresse, l'acte paroissial; mais il y a, dans toute vie d'artiste, quelque roman, et le roman deNattier paraît avoir été tout entier en son mariage.

Il faut demander à ses souvenirs, transcrits et à peine modifiés par Madame Tocqué, le délicat récit de son histoire conjugale : « Il crut faire, en 1724, une affaire aussi avantageuse pour sa fortune qu'elle était d'accord avec son inclination, en épousant Mademoiselle de la Roche, fille charmante, qui réunissait en elle tout ce que les talents, la beauté, la jeunesse et les grâces peuvent avoir de séduisant. Son père, ancien mousquetaire du Roi, tenait une maison brillante, où régnait cette façon de vivre agréable et aisée qui, pour l'ordinaire, est l'apanage des gens riches. M. Nattier, dont le cœur était pris, jugea sur l'apparence, et ce ne fut que plusieurs années après son mariage qu'il sut que le Système l'avait ruiné de fond en comble. Il ne lui restait donc, pour tout patrimoine de cet établissement, qu'une femme et beaucoup d'enfants, ce qui ne pouvait améliorer ses affaires. »

Les enfants survinrent très vite, en effet, dans ce ménage fort uni, où la beauté de la jeune femme valait bien une dot pour des yeux d'artiste. On reçut avec joie, en peu d'années, trois filles, dont le père aima dessiner à tous les âges de charmantes sanguines, et un fils destiné à devenir peintre, lui aussi, suivant la tradition de la famille. Un tableau, conservé longtemps chez les descendants de Nattier et qui passa à Versailles lors de la création du musée historique, nous montre réuni tout ce petit monde à la date de 1730. On y lit cette inscription : *Tableau de l'attelier de M. Jean-Marc Nattier, trésorier de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Commencé en 1730 et fini par ledit s^r en 1762.* Cette œuvre nous introduit dans l'intérieur du peintre, au moment où vont commencer ses grands succès.

Nattier, sa palette au pouce, en rouge vêtement d'atelier serré à la taille, s'appuie sur le dossier de la chaise où sa femme est assise. Il est dans la force de l'âge et dans la plénitude de son talent; son port





ORNEMENT DU CABINET INTÉRIEUR DE LOUIS XV

Sculpture de Verberckt

*Château de Versailles*

de tête et son regard révèlent avec simplicité l'idée qu'il a de lui-même ; et d'avoir mis au premier plan, toute blonde dans sa robe blanche, la jeune et jolie Madame Nattier, d'avoir jeté sur elle toute la lumière, indique de quelle affection fière il doit l'entourer. Elle a, sous les fleurs de sa coiffure, une grâce juvénile et abandonnée, qu'accentuent ses doux yeux pâles et sa bouche enfantine. Sur son clavecin de bon style, sa petite main blanche tourne la page du cahier. Devant le mari est le groupe gracieux des enfants : les trois sœurs s'intéressent à un album de musique, et le petit garcon offre tout ouvertes ses deux menottes roses de bambin joufflu. Il se dégage de tout le tableau l'impression d'une douce intimité familiale. L'artiste qui l'a peint semble envisager l'avenir avec tranquillité et confiance.







LE POINT DU JOUR

(LA MARQUISE DE LA TOURNELLE, PLUS TARD DUCHESSE DE CHATEAUROUX)

*A S. A. R. le Prince royal de Suède et Norvège. Château de Drottningholm*



# II

## NATTIER, PEINTRE A LA MODE

Bien qu'il eût quarante ans passés, Nattier attendait encore les grandes occasions qui devaient consacrer sa carrière. Les succès hâtifs, que depuis recherchèrent les peintres, et qui dévorent en quelques années leur part de gloire, étaient inconnus à cette époque ; Watteau lui-même, en sa vie si courte, les ignora. Après le long apprentissage des ateliers, les épreuves de l'Académie, les besognes modestes des collaborations anonymes, l'artiste devait attendre, pour s'élever, que des circonstances heureuses vinssent le désigner aux amateurs et aux princes, et surtout au Surintendant des Bâti-

ments, qui disposait des commandes royales. Nattier patienta comme ses devanciers, préoccupé surtout d'assurer la vie de sa famille, et accepta de bon cœur cette demi-obscurité, favorable aux progrès consciencieux, faits en lui d'expérience et de réflexion, d'où se dégageait peu à peu la forme d'art qu'il réalisa.

Il s'attachait dès lors à ce qu'on appelait « le portrait historique », arrangement parfois puéril, souvent ingénieux, par quoi on transformait un modèle, grâce au costume et aux accessoires, en héros de la Fable, en divinité ou en figure allégorique. Depuis longtemps l'art français avait admis cette idéalisation du portrait. Elle était étrangère, sans doute, au crayon comme au pinceau des Clouet, de Corneille de Lyon, de Dumoustier, fidèles observateurs de la nature, qui rendaient les parements d'un habit avec le même scrupule que les traits du visage ; mais la tradition de Fontainebleau affirmait, dès le même temps, des tendances différentes, et le xvii[e] siècle, malgré sa recherche vigoureuse de la vérité, les laissa souvent prévaloir.

La manie d'apothéose, dont le Grand Roi fut atteint dès sa jeunesse, s'étendit à tout son entourage. Le fameux tableau de Nocret, peint pour le Saint-Cloud de Monsieur, où toute la Famille royale jouait ses rôles dans un Olympe dont Louis XIV était le Jupiter, avait été imité, réduit, transposé à l'usage de plus modestes modèles. Les femmes surtout, avec leur goût ordinaire de l'artificiel, sollicitaient des peintres cette flatterie que leur prodiguaient les poètes. Alors que les dévotes adoptaient pour leur image le costume d'une sainte de leur choix, la plupart des femmes de qualité se faisaient peindre en Diane, en Minerve, en Cérès, ne pouvant toujours arborer orgueilleusement la ceinture étincelante de Vénus. Saint-Simon dit parfois, du ton le plus naturel du monde, que telle duchesse occupait « un rang dans les nues » ; il s'agit des nues glorieuses de l'Olympe de Versailles, que le peintre avait mission de figurer réellement par son pinceau.

C'était une condescendance qu'on n'eût point osé demander à un Philippe de Champaigne, ni à un Claude Lefèvre, mais dont s'accommoda Pierre Mignard lui-même, en quelques circonstances, et qui fournissait aux peintres

LOUISE-HENRIETTE DE BOURBON-CONTI, DUCHESSE D'ORLÉANS

*Ancienne collection de Madame la baronne de Gartempe*

*A M. Eugène Glaenzer*







secondaires, comme par exemple Marc Nattier le père, des poncifs toujours flatteurs, propres à masquer l'indigence de leur compréhension de la vie. A l'époque où Jean-Marc arrivait à la notoriété, cette mode florissait avec abondance ; François de Troy y avait accoutumé sa clientèle princière ; Pierre Gobert la suivait aveuglément ; Santerre et les Coypel contribuaient à la maintenir, en mêlant aux costumes modernes les attributs les plus chimériques, en lâchant des essaims d'Amours autour des brillantes déesses de la Régence, et le Régent lui-même s'était fait peindre en dieu Pan et en héros accompagné par Minerve.

Rigaud et Largillière, il est vrai, conseillaient et pratiquaient de tout autre façon l'art du portrait. Ces deux carrières glorieuses, qui s'étaient développées parallèlement, s'acheminaient ensemble à leurs derniers jours, dans un éclat qui n'avait pas connu de déclin. Les caprices féminins, les exigences des usages n'avaient guère troublé ces grands maîtres, ni altéré leur belle sincérité devant la nature. L'œuvre de Hyacinthe Rigaud s'accorda aux goûts pompeux de son temps sans donner la moindre part à la convention mythologique ; et si Nicolas de Largillière a quelquefois jeté sur les épaules de ses belles présidentes la peau de tigre des bacchantes ou posé le croissant de la Chasseresse sur le front d'une douairière, il a conservé à leur visage, à leur coiffure, au geste entier de leur personne, une telle réalité de vie, qu'on ne saurait attacher d'importance à un travestissement aussi léger.

Mais il y avait alors à Paris, au service de M. le duc de Vendôme, grand prieur du Temple, puis de son successeur, le chevalier d'Orléans, un artiste fort recherché, dont les succès approchaient de celui des meilleurs maîtres et excitaient assez naturellement l'envie du bon Nattier. C'était le Montpelliérain Jean Raoux, ancien pensionnaire du Roi à Rome, qui poursuivait hardiment, en un temps où faiblissaient à la fois les mœurs et le goût, une double carrière d'homme de plaisir et de peintre à la mode. Cet aimable décorateur avait été entraîné peu à peu, par l'engouement qu'il inspirait, à produire des portraits nombreux. Son pinceau facile, auquel

les dessus de porte galants ne coûtaient guère, et qui aimait grouper des chanteuses ou des liseuses sous des éclairages ingénieux, avait conquis, pour rendre la fraîcheur d'un jeune teint, le chatoiement des satins et des soies, une virtuosité qui lui valait l'admiration de toutes les femmes. Il joignait, d'ailleurs, à une facture noble et caressante, un certain don d'agréable ressemblance.

Dessinateur beaucoup plus sûr que Raoux, Nattier s'exerçait à acquérir les séductions un peu banales et les irrésistibles qualités qui faisaient la vogue de son confrère. Il était d'ailleurs plus porté qu'un autre à suivre cette voie, qui correspondait à ses inclinations personnelles. Peintre d'histoire comme Nattier, et reçu à ce titre à l'Académie, Raoux ne concevait le portrait que placé dans un paysage imaginé et accompagné d'attributs fictifs. C'est ainsi qu'il satisfaisait sa clientèle de l'Opéra, d'où les demoiselles n'avaient, il est vrai, qu'à transporter en son atelier leur costume porté sur les planches, pour lui fournir une idée de tableau. Mademoiselle Carton venait, en Naïade, se faire peindre pour M. le comte de Saxe; Mademoiselle Prévost entourait son front de Bacchante de pampres de papier peint; Mademoiselle Quinault le couronnait des roseaux d'Amphitrite; et il n'était pas moins naturel de représenter, sous les traits de la Muse Thalie, Mademoiselle Sylvia, délices de la Comédie italienne.

Les grandes dames, qui suivent quelquefois le goût des grandes actrices, s'adressaient sans scrupule au même peintre et recevaient de lui les mêmes emblèmes et la même apothéose de théâtre. Les bourgeoises venaient à leur tour, et le plus charmant portrait de Raoux est précisément celui d'une jeune femme fort distinguée, née Marie-Françoise Perdrigeon, femme du secrétaire du Roi Boucher d'Orsay. L'artiste l'a représentée en Vestale, vêtue de satin blanc, jetant malicieusement un dernier morceau de bois sur l'autel qui va s'éteindre, avec un Amour voltigeant au-dessus d'elle, la trompette en main, pour célébrer ses charmes et peut-être ses vertus; sur le devant de la toile, s'étalent des fleurs, un plat ciselé, une aiguière, dont la signification est moins évidente. Tel était l'art qui régnait, et qu'il s'agissait de remplacer en le continuant.

MADEMOISELLE DE CLERMONT

AUX EAUX DE CHANTILLY

*Musée Condé, Chantilly*







Le public, toujours prêt à reconnaître un nouveau maître de la mode, le salua d'une acclamation unanime, dès que Nattier produisit, en ce genre, ses premiers chefs-d'œuvre. Ce furent de beaux morceaux, en vérité, traités dans la donnée des portraits de Raoux, mais avec plus d'ampleur, et où l'heureuse ressemblance des modèles n'excluait pas la composition allégorique la plus ambitieuse. Les deux principaux ouvrages qui, de l'avis des contemporains, établirent la réputation de Nattier, sont restés dans les collections françaises. Ce sont *Mademoiselle de Clermont,* en déesse des Eaux de la Santé, peint en 1729 et conservé à Chantilly, et *Mademoiselle de Lambesc,* avec son frère, qui est au Louvre, sauvé peut-être, par un achat de La Caze, de la destruction presque totale des anciennes œuvres de notre peintre.

Le premier tableau, qui était pour les Condé un portrait de famille, celui de Marie-Anne de Bourbon, sœur de Monsieur le Duc, est d'autant mieux placé à Chantilly qu'on y trouve représentée une des vues anciennes du parc, le Pavillon des eaux, tel qu'il venait d'être aménagé vers 1725, le parterre qui le précédait et le « miroir » encadré de gazon, qui a disparu avec le pavillon et le parterre. La peinture n'est pas signée, et la date de l'exécution est fournie seulement par les pièces d'archives de la maison de Mademoiselle de Clermont, qui mentionnent, en 1729, un paiement de 1,800 livres, plus 129 livres 3 deniers pour frais de voyage à Chantilly. Des paiements de l'année 1730, montant à 1,172 livres, indiquent d'autres travaux de l'artiste pour la princesse; c'est vraisemblablement son second portrait, d'une composition différente, que Palissot signale chez le duc de Saint-Aignan et que nous retrouvons à Hertford House. Celui qui est à Chantilly se trouvait placé, au XVIII^e^ siècle, « dans la chambre à coucher de Monsieur le Prince ».

L'altière princesse du sang, surintendante de la Maison de la reine Marie Leczinska, a été peinte plusieurs fois, notamment par Rosalba Carriera, dont les crayons ont assez bien rendu l'humeur résolue et le caractère volontaire du modèle. Dans le pastel, sa beauté, qui est réelle, se nuance d'une expression piquante et n'a point cette irréprochable pureté

de lignes que présente la toile de Nattier. Le peintre français peignait la princesse huit ou neuf ans après la Vénitienne, et alors que l'épisode sentimental de sa vie, son amour pour M. de Melun, avait torturé son cœur violemment épris ; rien cependant, dans le portrait, ne nous révèle cette âme passionnée. Ce n'est qu'une belle indifférente, mollement assise sur un tertre, au bord des eaux. On l'a transformée en déesse de la fontaine, dont le flot bienfaisant coule de l'urne où elle s'appuie ; elle attend placidement le verre qu'une délicieuse nymphe emplit pour elle. Le bel enfant nu qui joue, au premier plan, avec un gouvernail et le serpent d'Esculape, n'est point l'Amour, mais un vigoureux Génie de la santé, dont les chairs rosées, barrées par une écharpe jaune, font ressortir agréablement les carnations plutôt brunes de la princesse. Celle-ci a les pieds nus, indolemment croisés sur l'herbe ; le corps est revêtu d'une tunique blanche et d'un manteau franchement bleu ; la poitrine, en partie découverte, est fort belle, le cou s'allonge, la bouche sourit, le front est élevé, les yeux sont grands et noirs. C'est une fort agréable personne que cette princesse du sang ; mais est-ce bien, sans fraude, Mademoiselle de Clermont? C'est un doute que les portraits de Nattier permettent souvent d'exprimer.

Il existe une composition moins connue, où elle est en « Sultane sortant du bain, servie par des esclaves », suivant le texte du livret du Salon de 1742, où l'œuvre fut exposée après sa mort. La même étude de la tête a servi à l'artiste, et la poitrine est ouverte identiquement ; mais l'attitude de la baigneuse est toute différente, et les regards sont appelés au centre du tableau, vers ces belles jambes nues, d'un fin dessin, qu'essuie avec un drap blanc une femme de chambre enturbanée. Dans la pièce voûtée, qui sert de chambre de bains à Mademoiselle de Clermont, négresses et négrillons s'empressent à la servir, et leur teint d'ébène fait valoir son éblouissante chair. Un des moricauds, assis sur le tapis d'Orient, parmi les précieuses étoffes et la fourrure d'hermine, tient en ses mains un collier de perles de sa maîtresse et la contemple avec admiration. Une négresse, non moins extasiée, renverse un grand bassin d'eau dans la vasque indiquée au premier plan. Toute cette scène offre un mélange de fantaisie et de

MADEMOISELLE DE CLERMONT

EN SULTANE

*Musée Wallace, Hertford House, Londres*







réalité plus intéressant, en somme, qu'une allégorie, et dont se souviendra Carle Van Loo, quand il peindra Madame de Pompadour en des intérieurs de Sultane.

La grande toile de la galerie La Caze, qui a été reprise par l'artiste en 1737, pour s'en faire honneur au premier Salon du Louvre, est signée : *Nattier pinxit, 1732.* Le livret décrit « un tableau de six pieds de long sur cinq de large, représentant Mademoiselle de Lambesc, de la maison de Lorraine, sous la figure de Minerve, armant et destinant M. le comte de Brionne, son frère, au métier de la guerre ». C'est le premier tableau de l'artiste où se réunissent un portrait de femme et un portrait d'enfant, et où s'harmonise son double motif préféré.

La tête impérieuse de la jeune Minerve se détache sur la draperie bleue attachée à une colonne. Assise sur un fauteuil rocaille, tout de même assez singulier, elle ne regarde ni les spectateurs, ni l'enfant debout auprès d'elle et qui nous fait face avec un gracieux sourire. Un manteau de velours bleu à reflets d'argent couvre le bas de son corps. La peau tigrée jetée sur une fort belle épaule laisse apercevoir la poitrine retenue à demi par un corselet à mailles d'or. Le bras et le cou sont d'un modelé parfaitement pur ; le petit pied nu est rose sous les cordons de la sandale étroite. La main droite retient sur les genoux un casque, et l'autre, négligemment, boucle la cuirasse du petit chevalier. Celui-ci porte un vêtement jaune, des bas rouges, une écharpe d'un beau blanc fixant au côté l'épée dorée. Il s'appuie avec grâce sur la hampe d'un étendard rouge cravaté de blanc. L'autre côté du tableau est meublé d'accessoires militaires, rappelant l'honneur de la Maison de Lorraine et faisant prévoir la destinée d'un futur héros.

De telles œuvres, si conformes aux goûts du temps, fixèrent aisément la réputation de Nattier et, de tous côtés, les gens de qualité et le monde de la Cour commencèrent à s'adresser à lui. Il fut d'abord occupé à satisfaire les princes de la Maison de Lorraine, et put dès lors inscrire sur son catalogue de beaux noms, tels que ceux de Rohan, Soubise, Lambesc ou

Guémenée. Dès ce moment aussi, il approche les princes et les princesses du sang. On le voit peindre les deux sœurs de Mademoiselle de Clermont, Mademoiselle de Sens, avec des fleurs au corsage, et Mademoiselle de Charolais, jouant de la guitare et accompagnée d'un Amour tenant un livre de musique, grande composition dans le goût de Raoux, dont deux exemplaires sont connus, celui de Stafford House et celui de M. Pierpont Morgan. Le duc d'Orléans, fils du Régent, lui commanda le portrait des deux princesses ses sœurs cadettes, Mademoiselle de Beaujolais, qui mourra à vingt ans, en 1734, et Mademoiselle de Chartres, qui épouse le tout jeune prince de Conti, le 22 janvier 1732.

Le tableau de Hertford House, représentant la toilette d'un chevalier du Saint-Esprit, est également un portrait princier. C'est la réplique d'un original, daté de 1732, qui se trouve dans une collection parisienne. Nous n'acceptons aucun des noms divers donnés jusqu'à présent au personnage, dont l'âge et les traits nous permettent de reconnaître, avec les plus grandes vraisemblances, le duc d'Orléans en personne. Le premier prince du sang, né en 1703, est représenté à vingt-neuf ans. Ses autres portaits, l'un peint par Belle, gravé par Cars, l'autre peint par Coypel, gravé par Drevet, n'ont point l'importance de celui de Nattier. L'œuvre est d'un arrangement somptueux. Debout sur un fond de mur à colonnes, le personnage parade déjà dans son costume de représentation, le manteau de velours sur les épaules, avec ses longs bas de soie blanche à nœuds et ses petits souliers de satin; la main gauche tient le chapeau à plumes et la droite s'appuie au pommeau de nacre de l'épée. Sur un vaste canapé repose le grand manteau de l'Ordre, aux insignes brodés d'or, le cordon et la croix jetés par-dessus. Un page élégant, qui soulève la traîne du lourd manteau, s'accroupit en même temps pour juger du bel ajustement des dentelles; les apprêts s'achèvent pour la toilette du prince, qui va, dans quelques instants, accompagner le roi Louis XV à la solennelle procession des Cordons bleus.

Les plus intéressants portraits de cette époque ne sont cependant pas des portraits princiers. Nous leur préférons des peintures plus familières, où l'artiste s'est complu à mettre, à côté d'une jeune mère, un tout jeune

LOUIS DE BOURBON, DUC D'ORLÉANS

*A M. H.-L. Bischoffsheim*







enfant. Voici, peinte en 1733, la marquise du Châtel, née Gouffier, belle-fille du financier Crozat le cadet, dont les filles deviendront, l'une la marquise de Gontaut, l'autre la comtesse de Stainville, plus tard duchesse de Choiseul. L'enfant qui est auprès d'elle ne saurait être la future épouse du tout-puissant ministre de la fin du règne ; celle-ci naîtra seulement en 1734 ; c'est sa sœur aînée, Antoinette-Eustachie, née en 1728, qui épousera, en 1744, le quatrième fils du maréchal de Biron, Armand, marquis puis duc de Gontaut, et sera la mère du duc de Lauzun. Elle mourra à vingt ans, en trois jours, ayant eu le temps d'assurer la fortune de son amant éperdument aimé, M. de Stainville, et, pour cela, faisant promettre à sa jeune sœur de l'épouser. Quelle destinée d'orgueil et de passion sur cette tête d'enfant de cinq ans, qui joue avec des fleurs auprès de sa mère ! Celle-ci lui pose, d'un geste tendre, des bleuets dans les cheveux ; elle-même est simplement couronnée de la même parure, et un ruban noir lui sert de collier. Elle n'est travestie ni en déesse ni en nymphe ; elle a mis simplement ce déshabillé que Nattier donne indifféremment à tant de modèles.

Plus séduisant encore est le portrait d'une bourgeoise de distinction, dont le mari appartenait à la maison de Mademoiselle de Clermont, étant secrétaire de ses commandements, en même temps que receveur général des finances de la Généralité de Champagne. Madame Héron de Villefosse, née Le Texier, de famille orléanaise, a été peinte à vingt-sept ans, en 1736, l'année qui précéda sa mort, avec sa fille Élisabeth, qui devait épouser M. Chaumont de la Millière, intendant de Limoges et plus tard propriétaire de Valençay. L'enfant et la mère, vêtues, elles aussi, d'écharpes et de robes flottantes, sont auprès d'un massif de roseaux. La mère place une parure de perles sur les cheveux de la petite fille, dont la chemisette, ceinte d'un ruban, est retenue à l'épaule par deux rangs de perles. L'enfant joue de sa petite main avec la fleur d'un roseau. Tout cela est assez vivant et exprime agréablement les soins maternels ; mais pourquoi Madame Héron de Villefosse a-t-elle cru obligatoire de se laisser transformer en « source » ?

Quelques ménages commencent, dès lors, suivant une mode dont Nattier

bénéficiera un jour, à s'adresser au même peintre pour leur double image qu'étaleront aux regards de leur postérité les trumeaux symétriques du grand salon de famille. Ainsi font, par exemple, le marquis et la marquise de Broglie; mais, les nobles modèles n'ayant point de descendance, les portraits reviendront au futur maréchal-duc, leur cousin germain. C'est un étrange personnage que le mari, au regard aigu et bizarre; la tête est hardiment posée sur un long cou, que hausse la blanche cravate. La cuirasse damasquinée qui enserre le buste est de la meilleure facture de Nattier, en ce genre de morceau où il excelle; il ne rendra pas avec plus d'éclat, dix ans plus tard, le costume de guerre du beau-frère du marquis, ce baron de Besenval, alors simple capitaine aux Gardes-suisses, que le règne de Louis XVI élèvera à un plus grand rôle. Le jeune baron, avec ses beaux cheveux poudrés, sa fière prestance, une fourrure jetée autour de la cuirasse, offrira à Nattier le plus fin et le plus spirituel des modèles. La marquise de Broglie, née baronne de Besenval, a dû être peinte en même temps que son mari, dont le portrait original est daté de 1734; elle a posé en robe rose brochée d'or et d'argent, et largement décolletée; sur les épaules est jeté un manteau jaune paille bordé de fourrure; un diadème de perles est placé sur les cheveux, avec une aigrette de plume blanche retenue par un ruban. En aucune de ces toiles n'apparaît la mythologie.

Elle est absente également d'un portrait d'une excellente vérité de physionomie, daté de 1735, celui de la marquise de Ligneris, née Marie-Anne de Forbach, calme figure d'Alsacienne au teint de blonde; la tête se penche sur une épaule honnêtement découverte; l'écharpe bleu d'azur passe sur le corsage brodé d'or, le plus riche habit qu'ait contenu sans doute la garde-robe familiale. Et quel exquis portrait encore, bien véridique et d'effet juste, que celui de la jolie Madame Dupin, dame de Chenonceaux, la future amie des philosophes, dont les grands yeux illuminent le jeune visage et que l'artiste a peinte visiblement pour satisfaire un mari amoureux !

Nattier dut à ses relations avec la Maison d'Orléans, aussi bien qu'à sa réputation grandissante, une fort heureuse aubaine. Raoux était mort

MADAME HÉRON DE VILLEFOSSE ET SA FILLE

*A M. Michel Éphrussi*







en 1734, à l'heure même où ce rival commençait à l'éclipser, sans avoir achevé la décoration de la Galerie du Temple, que le Grand prieur, le chevalier d'Orléans, lui avait confiée. Le prince mit en concurrence Nattier et l'un des Coypel, Noël-Nicolas, frère consanguin de feu Antoine Coypel, premier peintre du Roi, et oncle de Charles Coypel, alors premier peintre du duc d'Orléans. Le concours établi entre les deux artistes donna l'avantage à Nattier, ce que le *Mercure* de décembre 1734 annonça en ces termes : « M. le Grand prieur, qui protège les beaux-arts, vient de donner une nouvelle preuve de son goût par le choix qu'il a fait de M. Nattier, de l'Académie royale de peinture et sculpture, pour continuer les ouvrages qui avaient été commencés, en son palais du Temple, par feu M. Raoux, et dont l'exécution avait été suspendue par la mort de cet habile peintre. »

Le choix du Grand prieur valut à l'artiste un fort beau logement dans l'enclos du Temple, où il transporta sa famille ; il y vivait encore en 1760, continuant à user d'un privilège qui pouvait équivaloir à celui des artistes ayant logement au Louvre. Le Temple était alors comme une petite ville close au milieu de la capitale. Le droit d'asile, qu'il conservait, permettait aux débiteurs insolvables qui s'y réfugiaient et se résignaient à n'en point sortir, d'échapper à la prison pour dettes. Ce fut souvent, au xviii[e] siècle, le refuge des artistes en détresse. Pour ceux d'entre eux qui n'y avaient point domicile forcé et qui bénéficiaient, à un titre quelconque, de la bienveillance de l'Ordre de Malte, l'habitation était extrêmement agréable. On y trouvait des jardins et de beaux édifices. Le principal corps de logis du palais prieural, construit par Jacques de Souvré au siècle précédent, venait d'être modifié sur les dessins d'Oppenord ; c'est dans cette partie des bâtiments que Nattier était appelé à travailler.

Il semblait atteindre au comble de ses désirs. Sa vie était assurée pour longtemps, sa famille prospérait autour de lui, et il avait enfin les moyens de produire son chef-d'œuvre, avec les grandes surfaces qu'on lui donnait à décorer. Il allait pouvoir oublier le portrait, pour donner sa mesure comme peintre d'histoire. Plusieurs années sont occupées à cette honorable

besogne. Il termine cette galerie du Temple, où il peint six tableaux représentant les Muses, complétant apparemment une série que Raoux avait entreprise. Il fait ensuite, pour le fond de la galerie, le portrait en pied de son Mécène, le Grand prieur, « peint en généralissime des galères, avec tous les attributs convenables ». Ce tableau fut exposé au Salon de 1738, sous cette indication : « Un grand tableau en hauteur, de dix pieds sur environ six de large, représentant le portrait en pied de M. le chevalier d'Orléans, grand prieur de France, commandant sur un port de mer. » Le prince était alors âgé de trente-six ans. Nattier avait eu à surpasser le tableau où Raoux l'avait représenté comme général des galères montant *la Réale,* qui se trouvait dans la grande salle du palais prieural et dont la partie principale a été gravée.

Nous ne croyons pas perdue l'œuvre décorative de Nattier au Temple, bien qu'elle soit encore complètement ignorée. Les fragments que nous identifierons plus loin ne sont pas les seuls qu'il soit possible de retrouver. Ils subirent cependant, de bonne heure, une destinée fâcheuse. Le chevalier d'Orléans étant mort en 1748, le grand prieuré passa, l'année suivante, au prince de Conti. Celui-ci, qu'inspirait en tous ses actes l'humeur orgueilleuse et volontaire de sa maison, décida de détruire entièrement ce qui avait été installé par son prédécesseur. Il fit vendre ses effets et tout ce qui lui avait appartenu, au profit de l'Ordre de Malte. « M. Nattier, écrit Madame Tocqué, touché de voir vendre sous ses yeux, et à l'encan, des tableaux qui lui avaient coûté des soins et des travaux infinis, y a mis l'enchère et les a rachetés. Ils sont aujourd'hui entre les mains de la famille. »

Il n'y avait pas que les Muses représentées au Temple. Au Salon de 1737, Nattier exposa un tableau de *la Justice qui châtie l'Injustice,* et cette peinture figurait dans le salon du Grand prieur, comme l'indiquent des vers du *Mercure,* insérés au cahier d'avril, consacrés à la célébrer. Ces petits vers, qui paraissent être de Gresset, n'ont été recueillis nulle part ; ils ne sont ni meilleurs ni pires que ceux que les poètes ont toujours faits pour les peintres :

MADEMOISELLE DE LAMBESC ET SON FRÈRE, LE COMTE DE BRIONNE

*Musée du Louvre*







A M. NATTIER, PEINTRE DE L'ACADÉMIE ROYALE, SUR UN TABLEAU DE SA MAIN QU'ON VOIT DEPUIS PEU DANS LE SALON DU TEMPLE, A PARIS, REPRÉSENTANT « LA JUSTICE »

De force et de douceur, quel heureux assemblage
Fait briller ton pinceau dans ce nouvel ouvrage!
Thémis, en punissant ce monstre aux yeux hagards,
Intéresse mon âme, attache mes regards;
De la Divinité, j'y reconnais l'image;
Elle frappe mes sens, elle parle à mon cœur;
Et pour tribut de mon premier hommage,
Je sens qu'en ta faveur
Aujourd'hui son pouvoir vainqueur
A l'amitié dérobe mon suffrage.

Un autre tableau, « de quatre pieds en carré », représentant *la Prudence,* qui fut l'unique envoi de l'artiste au Salon de 1740, faisait évidemment partie de la même commande. On peut le croire aussi de *la Force,* exposée en 1745 et gravée par Baléchou, qui passe pour représenter Madame de Châteauroux. Ces deux compositions du Temple, que nous reconnaissons dans les dessus de porte du salon de Madame la marquise de Trévise, et qui auraient figuré au château de Bellevue, font connaître la façon dont le peintre interprétait ces figures symboliques, mi-guerrières, mi-féminines, toutes fort bien à leur place dans la maison parisienne de l'Ordre de Malte.

*La Prudence* est représentée par une femme casquée assez bas, et dont les traits ne visent à aucune ressemblance; elle a le bras entouré d'un long serpent d'or et le corps enveloppé d'étoffes bleues et blanches; elle se contemple dans un grand miroir que soutient devant elle un enfant. Cette figure est signée et datée de 1739. *La Force,* qui lui fait un exact pendant, est datée de 1745, et la peinture rappelle visiblement Madame de Châteauroux, modèle alors familier à l'artiste. La tête est nue, l'expression fière; une peau tigrée couvre en partie la cuirasse d'acier, et sur les genoux s'étend une draperie rouge; la main droite tient l'épée, et la gauche, une torche allumée. Une colonne monte au côté droit du tableau, et, de l'autre côté, un lion dont la tête est seule visible, griffe l'étoffe d'un air menaçant. La facture des deux toiles est plus sommaire que dans la plupart des œuvres de Nattier; on sent qu'elles sont faites pour être vues très haut et qu'elles ne tendent qu'à l'effet décoratif.

Le Salon du Louvre, qui s'ouvrit pour la première fois aux artistes au mois de septembre 1737, et établit en ce noble lieu, pour une longue période, l'usage des expositions annuelles, fut pour Nattier, comme pour la plupart des peintres de l'Académie, une précieuse occasion de se bien produire. Il envoya au Louvre des spécimens divers de son talent, joignant à *la Justice,* du Temple, le grand tableau déjà ancien de Mademoiselle de Lambesc avec son frère, un portrait de la marquise d'Ussé, sur lequel nous ne savons rien, enfin un dessin du tableau de Chantilly représentant Mademoiselle de Clermont en déesse des eaux de la santé. C'était rappeler au public que les aimables artifices du portraitiste étaient toujours à sa disposition.

Cette exposition de 1737 marque une date dans la biographie de presque tous les bons artistes de l'époque. Elle eut un succès considérable auprès des visiteurs, et nous en avons le témoignage dans les vers de Gresset, imprimés d'abord au *Mercure,* et où Nattier se trouve nommé au meilleur rang :

VERS SUR LES TABLEAUX EXPOSÉS A L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE, AU MOIS DE SEPTEMBRE 1737 :

... Mais quelle lumière nouvelle
Dissipe le sommeil des arts !
De la divinité d'Apelle
Le temple s'ouvre à mes regards !
Naissez, sortez de vos ténèbres,
Élèves de cet art charmant,
Qui de la nuit du monument
Sauve les spectacles célèbres
Et fixe la légèreté
De la fugitive beauté...
Si, dans cette illustre carrière,
La peinture, sur ses autels,
De Rigaud ni de Largillière,
N'offre point les traits immortels,
A juste titre elle a pu croire
Que c'était assez pour sa gloire,
Assez pour enseigner ses lois,
D'offrir les Coypels, les De Troys,
Et de conduire sur ses traces
Vanloo, le fils de la gaieté,
Le peintre de la volupté,
Et Nattier, l'élève des Grâces
Et le peintre de la beauté.

LA MARQUISE DES LIGNERIS

*A Madame d'Aillières (ancienne collection de M. de Saint-Laumer)*







Le poète de *Vert-Vert* espérait, pour les lettres, un renouveau semblable à celui qu'il saluait pour les arts. Il assurait qu'on verrait renaître le temps où le Roi soutenait ensemble « les Racines et les Mignards ». Il lui fallut attendre, pour jouir des privilèges de Racine et être admis à la Cour, le temps où Madame de Pompadour y fit sentir son règne aimable. Nattier y devait triompher, plus modestement, quelque temps avant lui ; on sait qu'il ne fut point ingrat pour l'écrivain qui lui donnait le premier son titre, bientôt célèbre, d' « élève des Grâces ». Il fit le portrait de Gresset, légué par les neveux du poète au musée d'Amiens, sa ville natale, agréable effigie, plus flatteuse et moins spirituelle que celle que devait peindre Tocqué, après *le Méchant* et l'Académie. L'ovale de Nattier n'est pas daté, mais l'âge du modèle le montre contemporain du poème ; Gresset a vingt-sept ou vingt-huit ans ; l'habit de velours est d'un rouge passé, et le jabot de mousseline est orné de dentelles ; le visage, de trois quarts, paraît jeune et fin. C'est sans doute à propos de cette toile que Gresset fit son madrigal connu :

Ma chère Églé, l'amitié, pour me plaire,
Trace mon portrait en ce jour.
Toi, demain, si tu veux, tu pourras le mieux faire:
Le pinceau le meilleur est celui de l'Amour.

Nattier exposa aux Salons jusque vers la fin de sa vie. Les livrets de ces expositions nous sont précieux pour reconnaître et identifier beaucoup de ses œuvres. Au Salon de 1738, par exemple, on trouve, avec le portrait du chevalier d'Orléans, deux importants portraits de femme : « Un tableau représentant Mademoiselle de Rohan, fille du prince de Guémenée, mariée depuis peu à M. le marquis de Crèvecœur, fils du prince de Masserane, en Espagne, sous la forme d'Hébé, déesse de la Jeunesse. » Cette toile nous est encore inconnue ; mais nous retrouvons celle qui représente « Mademoiselle de Canisy, épouse de M. le marquis d'Antin, vice-amiral, tenant une perruche ». C'est l'admirable portrait de la collection Édouard André, désigné autrefois comme représentant Madame de Lauraguais.

Dans ce tableau, où le paysage doit être remarqué comme un des plus soignés de Nattier, la marquise d'Antin apparaît comme une fraîche mariée,

qui vient à peine de quitter le couvent et qui peut-être y va retourner, pour attendre quelque temps encore, suivant la mode de l'époque, la consommation du mariage. A-t-elle seulement quatorze ans sonnés, cette enfant toute gracieuse dans sa robe de moire d'argent, avec la guirlande de fleurs qui va de l'épaule à la taille menue? D'autres fleurs, dans les blonds cheveux, s'accordent avec le bleu des yeux enfantins et le rose d'une bouche mutine. Une main à fossettes mignonnes retient un petit chien noir, qui jappe furieusement vers un perroquet perché sur l'autre main et battant des ailes avec colère; ainsi se trouvent rappelés sur la toile les amis favoris et les jeux innocents de la petite marquise. Qui penserait qu'un jour, Madame d'Antin ayant été veuve de bonne heure, Mademoiselle de Charolais songera à « la donner », comme on dit alors, au roi Louis XV?

La date portée à côté de la signature permet l'identification certaine du tableau, et cet exemple peut éviter d'insister sur d'autres. Il vaut mieux remarquer que, malgré l'intérêt qu'avait Nattier à mettre aux Salons ses œuvres les plus belles, une bonne part de ses tableaux importants n'y ont jamais figuré. On n'y voit point, notamment, le grand portrait de Madame Geoffrin, qu'il peignit cette même année 1738, ni celui de sa fille, la marquise de la Ferté-Imbault, deux chefs-d'œuvre véritables, demeurés dans la famille d'Estampes, et qu'on ne saurait trop contempler.

On trouve dans les carnets de Madame Geoffrin ces deux mentions : « J'ai été peinte par Nattier en 1738, et ma fille en 1740. Je suis née le 2 juin 1699; ma fille est née le 20 avril 1715. » Ces dates nous renseignent sur l'âge des modèles. Madame Geoffrin tenait beaucoup à « son grand et beau portrait », que, plus tard, le roi Stanislas-Auguste lui demandait vainement, désirant avoir à Varsovie le portrait de sa chère correspondante. C'est une charmante image que garde d'elle la postérité, à laquelle l'amie des philosophes n'était point indifférente. L'aimable femme, chez qui l'intelligence suppléait au savoir, nous apparaît, dans le portrait de Nattier, avec un air très doux de Sibylle. Elle est assise au pied d'un arbre et s'appuie sur un livre; sa main droite se soulève en un geste évasif. Elle n'est plus la toute jeune femme qui commença à briller dans le salon de Madame

LA MARQUISE D'ANTIN

*A Madame Édouard André*







de Tencin, mais elle est encore agréable. Le visage allongé, au front haut, s'éclaire de deux grands yeux tendres; les cheveux, blonds, bouclent à peine. Sur une robe blanche flottante, très décolletée, retenue à la taille par une ceinture d'orfèvrerie, est jeté un manteau d'un rose sombre, aux larges plis.

Madame de la Ferté-Imbault, plus piquante que sa mère, d'un esprit plus vif et de plus d'attaque, fait avec elle un admirable contraste. Elle porte un domino blanc, bordé de rose, qui laisse apercevoir la robe décolletée; des perles, des nœuds de ruban rehaussent sa toilette de bal masqué. Elle vient précisément d'ôter son masque pour nous montrer le plus vivant des visages; elle est brune, sans excessive beauté, mais des yeux pétillants, une bouche malicieuse, rachètent son manque d'éclat.

D'autres œuvres importantes appartiennent à la même époque. Nous ne citerons que les principales de celles qui nous sont connues. Deux portraits de jeunes femmes sont datés de 1739. L'un, appartenant à M. le marquis des Monstiers-Mérinville, représente la marquise de l'Hôpital, née Élisabeth de Boulongne, dont le mari fut nommé, en 1750, ambassadeur auprès du roi des Deux-Siciles. La jeune marquise, qui fut dame pour accompagner Madame Sophie, passait pour une des beautés de Versailles. A voir ce joli sourire sous ce front couronné de bleuets, on comprend la séduction qu'elle inspirait et le succès des quêtes pour les pauvres, qu'on aimait à lui confier aux cérémonies de la Chapelle. En dépit de cette candeur, malgré la chaste disposition de la chemisette et le geste des mains y ramenant la draperie rouge, l'artiste a su trouver le moyen de mettre en ce regard, qui devrait être parfaitement pur, quelque chose d'équivoque ; sur cette physionomie juvénile, il a glissé cet air voluptueux et averti qu'il prête alors à toutes ses têtes féminines. L'autre toile, qui rappelle la disposition de « la Belle Source » et que M. le comte de Riocour tient de famille, représente en Naïade, avec de grands roseaux à sa gauche et l'urne jaillissante à sa droite, Marie-Henriette Berthelot de Pléneuf, dame de Guémadeuc, qui épousa, en 1734, à vingt-quatre ans, Charles-Denis Baudoin de Sorneville, commissaire des guerres en Alsace. Nattier, en peignant cette forte

brune, aux yeux caressants, ne faisait que retrouver un de ses modèles d'autrefois, qu'il avait peint à l'âge de l'enfance ; Madame de Guémadeuc était, en effet, la sœur cadette de Madame de Prie, et avait eu aussi ses admirateurs. Le beau sang de la famille est attesté par ce quatrain, madrigal facile comme il a dû s'en faire beaucoup dans le salon de Madame de Pléneuf et qui est adressé à Madame de Prie :

Vous êtes belle et votre sœur est belle ;
Entre les deux tout choix serait bien doux :
L'Amour était blond comme vous,
Mais il aimait une brune comme elle

Les tableaux de l'année 1740 sont assez nombreux. Un portrait d'homme âgé, d'une certaine puissance et dont la distinction évoque le souvenir de Van Dyck, est celui du maréchal de Montmorency-Luxembourg, lieutenant général du gouvernement de Flandre. Il fait constater opportunément que Nattier savait quelquefois échapper aux affadissements et aux mièvreries, auxquels le goût des femmes l'accoutumait ; une page aussi virile ne se retrouvera plus dans son œuvre. En même temps, il déploie toute sa grâce caressante dans la grande toile de la collection Gaston Menier, qui représente Madame de Laporte, née Caumartin, en nymphe chasseresse, un fil de perle retenant sa tunique ouverte sur une gorge charmante ; elle tient l'arc de la main gauche et tire une flèche du carquois posé auprès d'elle. Le portrait de Mademoiselle de Leyde, qui appartenait à la famille de Wedel-Platen, est de la même année ; enfin, l'artiste fait un effort pour renouveler ses allégories dans les deux fameux portraits des marquises de Flavacourt et de la Tournelle, en *Silence* et en *Point du Jour*. Aucun de ces tableaux de 1740 ne figure au Salon du Louvre.

Le Salon de 1741 ne présente que deux grandes toiles de Nattier. L'une est le portrait de la comtesse de Brac, image d'une femme qui n'est ni belle, ni jeune, et qui cependant a voulu être peinte « en Aurore ». Elle est placée, comme il convient, sur les nuages qui enveloppent le bas du tableau, et tient assez gauchement son flambeau, comme elle tiendrait un cierge à l'église ; l'étoile du matin brille au-dessus des perles de sa coiffure ; la

# MADAME GEOFFRIN

*A M. le marquis d'Estampes*







tête est peinte avec sécheresse, ainsi qu'il est arrivé quelquefois à Nattier devant des modèles prétentieux, entièrement dépourvus de grâce, et qui semblent avoir découragé sa galante faculté d'embellissement. Le second portrait est celui de la princesse de Rohan, qui fut plus agréable à peindre. Elle est assise sur un tronc d'arbre, dans un fond de paysage où tombe une cascade ; elle a le sein découvert et une de ses boucles brunes flotte sur l'épaule ; le costume est toujours l'éternelle chemise blanche, que recouvre en partie une draperie bleue. L'attitude est rêveuse, non sans apprêt; la main droite tient un livre que la main gauche tourne distraitement; les regards ne s'y portent point, ce qui s'explique assez par le sérieux du titre qui court sur les pages : *Histoire universelle*. Cette jeune femme, au reste, suit d'autres pensées ; nous savons que Madame de Pompadour n'aura pas de rivale plus ardente, au début de sa faveur auprès du Roi, et que la princesse sacrifiera à ce rêve ambitieux sa liaison avec le jeune Valfons, engagement pourtant sincère et passionné, qui remonte au temps de son portrait.

Deux compositions célèbres de cette époque ont manqué aux expositions du Louvre. Elles sont assez connues par la gravure pour qu'il suffise de les rappeler ici, sous le nom de « la Belle Source » et de « la Chasseuse de Cœurs », qu'elles portent dans les estampes de Meliny et de Henriquez. Ces estampes, qui se font pendant et furent mises en vente seulement en 1764, année de la mort de Nattier, ne portent point les noms des femmes qu'il a peintes et qu'il est intéressant de faire connaître. « La Belle Source », dont les mains sont croisées d'un mouvement si gracieux sur l'urne penchée, n'est autre qu'Élisabeth de la Rochefoucauld, duchesse d'Enville. Le duc d'Enville, lieutenant général des galères, qui commandait l'escadre envoyée en Amérique contre les Anglais, mourut en Acadie, en 1746; la toile qui représente sa jeune femme date de 1740. La Chasscresse, qui est de 1742, tient dans les mains la flèche qu'elle vient de prendre au carquois suspendu, avec l'arc, aux branches d'un arbre ; c'est Marie de la Rochefoucauld, duchesse d'Estissac et sœur de la duchesse d'Enville. Les deux peintures sont demeurées dans la famille de ces grandes

dames; la première appartient aujourd'hui à M. le duc de la Roche-Guyon, la seconde à M. le comte Aimery de la Rochefoucauld; on ne saurait les souhaiter en meilleures mains.

Ces tableaux sont les types les plus parfaits de deux compositions que Nattier répétera à satiété. Nous avons déjà rencontré plus d'une « source »; le nombre de ses « Diane » ou de ses « nymphes chasseresses » n'est pas moins grand. L'année même où il peint la duchesse d'Estissac, il expose un portrait de Madame Bonier de la Mosson, semblablement dévêtue, assise au pied du même arbre, mais tenant l'arc de la main gauche et la flèche de la main droite. La dame Bouret, de la collection Blumenthal, est peu différente. Ces modestes variantes suffisaient à satisfaire la clientèle du peintre. On ne lui demandait aucun effort d'imagination, et moins encore d'observation. Peu de personnes gardaient à l'esprit cette notion juste du portrait, qui était celle des maîtres anciens et que Cochin formule avec simplicité : « Il est naturel de se faire peindre dans l'habit où l'on est le plus ordinairement ou dans celui qui caractérise son état; de tout temps, dans les portraits, on a eu en vue, en conservant sa ressemblance à sa postérité, de conserver les usages de son siècle... »

Il faut alors suivre le goût des modèles, satisfaire leurs prétentions, obéir à leurs caprices. Pour reposer son pinceau de tant de portraits maniérés, Nattier s'est plu à peindre sa fille aînée, la future Madame Tocqué, dans la pose la plus naturelle, toute simple et toute vivante. Elle a cet air de bonhomie un peu bourgeoise qu'elle tient de son père, mais que relève une grande douceur dans les traits. Le peintre sait l'âme de son enfant, et il la dit toute dans l'expression des grands yeux bleus et de la bouche bonne et si peu fardée. En ce moment, il ne travaille point à laisser à l'avenir un délicieux mensonge; il ne pense qu'au plaisir de son cœur. Et c'est vraiment un morceau de vérité que cette jeune fille au joli sourire, dont la tête, parée d'une seule fleur et d'un ruban bleu, s'appuie sur un bras blanc et potelé. L'autre main tient une brochure ouverte. La robe, sans falbalas, s'ouvre avec grâce; on aperçoit la pure ligne de l'épaule tombante et la naissance d'une blanche poitrine. Cette toile eût ravi Diderot,

# LA MARQUISE DE LA FERTÉ-IMBAULT

*A M. le marquis d'Estampes*







qui sera si sévère un jour pour les dernières œuvres du peintre, de plus en plus éloignées de la belle simplicité d'un tel portrait.

Aucune de ses belles commandes ne servit mieux la carrière de Nattier que celle de la duchesse de Mazarin, qui l'appela un jour auprès de ses deux cousines, la marquise de Flavacourt et la marquise de la Tournelle, deux jeunes femmes qui venaient d'être présentées à la Cour et qui étaient destinées à y occuper un rang digne de leur naissance et de leur beauté. C'étaient les deux cadettes des cinq filles de Louis de Mailly, marquis de Nesle, dont l'aînée, la comtesse de Mailly, était connue depuis peu comme la maîtresse de Louis XV. Madame de Mazarin, veuve en premières noces du marquis de la Vrillière, secrétaire d'État, était née Françoise de Mailly, et se trouvait sœur du mari de la favorite; par son second mari, le duc de Mazarin, elle était devenue la belle-mère de la marquise de Nesle, mère des cinq filles, dont elle était, comme Mailly, cousine au cinquième degré. La marquise étant morte en 1729, dame du palais de la Reine, la duchesse de Mazarin avait élevé la dernière fille, mariée fort jeune, en 1734, au marquis de la Tournelle, et qui allait être veuve en 1740 ; c'était la future duchesse à brevet, qui devait rendre fameux le nom de Châteauroux. A cette époque, Madame de Mazarin, dont l'influence était grande à la Cour et qui aimait fort ses cousines, ne cherchait qu'à les soutenir dans le monde. Elle voulut faire peindre les plus jeunes par Nattier et désigna sans doute les allégories. Celle qui venait d'épouser, en 1739, le marquis de Flavacourt, fut représentée en *Silence;* la marquise de la Tournelle, en *Point du Jour.* L'artiste exécuta, en 1740, les deux portraits, dont les originaux semblent perdus, ou du moins nous sont demeurés introuvables, mais qui sont connus par des répétitions, de valeur et de dimension inégales, permettant de les décrire.

Si l'on prend pour une esquisse le petit tableau du *Point du Jour,* qui est au musée de Marseille, en assez mauvais état, on peut croire que l'idée première des allégories devait être de grandes figures en pied, disposées en hauteur. Une jeune femme est assise sur des nuages, tenant

une courte buire d'argent de la main droite et une torche de la main gauche. La poitrine opulente soutient un visage aux traits fermement accentués et à l'expression impérieuse. La jambe droite se replie sur un siège imaginaire, tandis que la jambe gauche est extrêmement allongée ; l'une et l'autre sont couvertes d'une draperie blanche et bleue qui ne laisse apparaître que les pieds. L'allégorie se trouve marquée, outre la torche, par la buire, d'où s'échappe un filet d'eau symbolisant la rosée matinale, et par l'étoile qui brille au-dessus de la brune chevelure.

Le portrait original fut-il exécuté en figure entière ou à mi-corps? Les répétitions existantes arrêtent la composition au-dessus du genou gauche. Le pendant de ce tableau, *le Silence,* n'est même connu que par la composition en largeur. La scène n'est plus dans les nuages ; un exemplaire présente même des colonnes sur la droite, qui indiquent vaguement un palais. A gauche dort, sous un rideau, un petit enfant qui est certainement l'Amour, car la jeune femme lui a dérobé l'arc et la flèche ; elle tient son gracieux larcin de la main droite et, d'un geste charmant de la main gauche, semble recommander au spectateur de n'en rien dire. Elle a la poitrine découverte, un bracelet de perles au poignet droit, et une draperie analogue à celle du *Point du Jour*. D'après ce tableau, Madame de Flavacourt aurait eu, dans sa beauté brune, des traits plus impérieux encore que ceux de la future Madame de Châteauroux.

Bien qu'elles ne fussent pas présentées au jugement du public, ces deux toiles eurent un succès retentissant à la Cour. Le Roi, la Reine et les princes les voulurent voir, et Nattier pénétra par elles dans ce grand Versailles, où il n'avait point encore été appelé. Le portrait de Madame de la Tournelle, qui la montrait dans tout l'éclat d'une jeunesse triomphante, servit également les intérêts de l'ambitieuse jeune femme. Madame de Mailly manquait du charme extérieur qui brillait en cette sœur plus favorisée et que Nattier avait mis en relief avec puissance. L'installation à la Cour de Madame de la Tournelle lui permit de supplanter une maîtresse dont l'amour timide, inquiet et jaloux, avait fatigué le Roi. Triomphante et comblée, elle n'oublia point son peintre.

LA MARQUISE DE VINTIMILLE (?)

*A Madame Eugène Roussel*







Les pièces de la comptabilité des Bâtiments du Roi qui se rapportent à des commandes faites à Nattier mentionnent quatre portraits de petites dimensions, exécutés en 1743, pour la chambre à coucher de Madame de Châteauroux. Cette chambre était celle de l'appartement qu'elle avait obtenu, dès son arrivée à Versailles, en décembre 1742, et qui était situé dans l'attique, au-dessus des Grands Appartements. Nous avons établi ailleurs que cette pièce, qui existe encore, est celle qui a servi à Madame de Pompadour pendant tout le temps qu'elle a été la maîtresse du Roi. Les tableaux que Louis XV y fit mettre pour Madame de Châteauroux devaient être placés en dessus de porte. Ils représentaient, suivant l'indication des documents : « 1° Madame de Châteauroux la mère ; 2° Madame de Châteauroux ; 3° Madame sa sœur ; 4° Une autre sœur ; lesdits portraits estimés chacun 400 livres. » La première mention désigne assez naïvement la marquise de Mailly-Nesle, née Mazarin, à qui l'illustration de sa fille, devenue duchesse à brevet, fait donner le nom extraordinaire de « Madame de Châteauroux la mère ». De cette singulière série de famille commandée expressément par le Roi, rien n'est demeuré dans les collections de la Couronne ; mais on ne doit pas renoncer à satisfaire une curiosité qu'éveille aisément une telle destination de ces ouvrages.

Il existe, au château qui est l'ancienne abbaye de Longpont, quatre beaux portraits de femme en dessus de porte, exécutés assurément d'après des originaux de Nattier, et qui représentent, suivant une tradition de famille, les sœurs de Nesle. Nous croirions volontiers que ces dessus de porte reproduisent fidèlement ceux qui ont figuré à Versailles, et ce qui donne chance de vérité à cette supposition, c'est qu'il y a seulement trois figures de très jeunes femmes, et que la quatrième est sensiblement plus âgée. Vue jusqu'aux genoux, comme les trois autres, elle s'en distingue encore en ce qu'elle porte un voile sur la tête. C'est une sorte de Muse jouant de la lyre ; l'instrument, orné d'un soleil, repose sur une pile de livres et sur un cahier de musique, où des notes se lisent distinctement, avec quelques paroles italiennes. Cette Muse serait la marquise de Nesle.

Les trois sœurs sont représentées en Saisons ; comme il sied, ce sont

les trois belles saisons de l'année. Il n'est pas malaisé de reconnaître, dans *l'Été,* Madame de Châteauroux elle-même ; elle est assise au pied d'un arbre et appuyée sur une gerbe de blé où se mêlent des fleurs ; un long collier de perles glisse dans les plis de la chemise à peine entr'ouverte ; le délicat visage, au regard sérieux et fier, se couronne d'épis dorés. C'est peut-être le plus charmant portrait que nous ayons de la favorite et celui où les traits impérieux et volontaires se tempèrent le mieux de grâce féminine. *Le Printemps* est une femme dont la physionomie rayonne davantage ; elle a le corsage orné d'une guirlande de fleurs et semble s'interrompre d'en tresser une autre, qu'elle soulève d'un geste jeune et harmonieux ; nous y voudrions reconnaître Madame de Lauraguais. L'autre sœur, la moins jolie, est représentée en *Automne;* elle tient d'une main une grappe de raisin et de l'autre tend une coupe ; cette image fait penser à Madame de Flavacourt. Telles auraient été les compositions de Nattier, commandées par le Roi, qui ont disparu du château de Versailles au moment où les chambres de Madame de Châteauroux furent arrangées pour Madame de Pompadour, au printemps de 1745. « On travaille..... à l'appartement de Madame de Châteauroux pour Madame d'Étioles, écrivait le duc de Luynes le 19 juin ; on change presque entièrement cet appartement. » Évidemment, les anciens portraits n'y pouvaient être maintenus, lors de cette destination nouvelle.

L'identification que nous proposons détruit l'hypothèse récemment émise qui faisait de la *Madeleine* du Louvre un des dessus de porte, et le seul conservé, de la chambre à coucher de Madame de Châteauroux. Le célèbre tableau n'a aucun des caractères de cette sorte de décoration, et ne rentre en rien dans un genre dont Nattier a laissé tant de modèles ; de plus, si l'on admet qu'il représente la comtesse de Mailly, il est évident qu'il n'a pu figurer chez Madame de Châteauroux ; quelque singularité qu'on reconnaisse au caractère de Louis XV, on ne peut croire qu'il ait placé en pareil lieu l'image de la maîtresse délaissée, de celle qui avait été renvoyée si durement et qu'il ne voulut plus revoir. Mais faut-il voir, avec M. Fernand Engerand, dans la *Madeleine* du Louvre, le portrait de la

LA MARQUISE DU CHATEL ET SA FILLE AINÉE

*A M. Michel Éphrussi*







première favorite du Roi ? Nous l'admettons aisément, en trouvant un premier indice dans la façon discrète dont le mentionne l'inventaire si précis de Jeaurat : « Un portrait sous la figure d'une pénitente. »

Rien n'oblige à penser, il est vrai, que cette représentation de Madame de Mailly, en pénitente au désert, se rapporte, par une allusion certaine, au moment où, confinée dans la retraite, à Paris, elle tint courageusement, selon le mot de Bernis, « le rôle de Madeleine repentante ». Il était d'usage, au XVIII[e] siècle, que les femmes vivant dans le monde se fissent peindre sous un habit religieux ou vêtues en recluses ; le portrait de Mademoiselle de Charolais, dans le costume des Cordeliers, est un des plus fameux exemples de cette mode, assez irrévérencieuse en un tel cas. On voit, en 1752, Coypel exécuter, pour Marie Leczinska, un portrait de Madame Henriette précisément « en pénitente du désert ». Ce pieux travestissement a pu tenter Madame de Mailly au temps même de sa faveur, et l'art de Nattier devait naturellement s'y plaire. Le plus intéressant est que tous les traits de la comtesse se reconnaissent dans la peinture du Louvre ; voici bien son grand front, ses joues un peu plates, sa bouche grande, son teint plus brun que blanc, et ses yeux, assez beaux, au regard vif et quelque peu dur. Ainsi nous la décrivent les contemporains, et le peintre, sur tous ces points, est d'accord avec leur témoignage. Il a pu se servir, pour la représenter en pénitente au désert, d'une étude faite seulement d'après la tête ; il est fort naturel, en tout cas, de compter Nattier parmi les seize peintres qui, au dire de l'aînée des sœurs de Nesle, avaient été admis à l'honneur de reproduire son visage.

Quoi qu'il en soit d'une identification qui donnerait au tableau un attrait particulier, on ne peut, pour des raisons de technique, l'attribuer à une époque postérieure de la carrière de l'artiste. L'œuvre est, par elle-même, intéressante et d'une composition heureuse. La pénitente, sainte Madeleine si l'on veut, est assise, vêtue de blanc, dans une grotte au bord de l'eau, où le jour pénètre très lumineux par une trouée du rocher. De lointaines montagnes y apparaissent sur un horizon laiteux, et, plus près, une maisonnette de bois, humble comme un ermitage. La gracieuse pécheresse,

joliment appuyée sur la pierre, soutient d'une petite main sa tête rêveuse. Ses pieds nus, dans les sandales, ont une délicatesse enfantine sous les cordons de soie qui les enlacent. Le Psaume de la Pénitence, que montre un livre ouvert sur ses genoux, explique l'expression méditative. Rien, dans le tableau qui localise ou date ; mais il s'en dégage un sentiment adouci de résignation et de solitude, comme un semblant de chose éternelle.

Parmi les autres tableaux peints par Nattier à ce moment de sa vie, et qui se recommandent d'un nom fameux, citons celui où l'on veut voir le portrait de Madame de Vintimille et qui appartint à la famille de Laigle. Nattier, assurément, a dû représenter aussi cette autre sœur, dont le caractère passionné et hardi rachetait les imperfections physiques. On croit la trouver dans sa composition gravée avec la légende : « La Nuit passe et l'Aurore paraît », où la figure de l'Aurore est certainement le portrait d'une femme laide et intéressante. « Elle était, dit le duc de Luynes, d'une de ces laideurs qui impriment plus la crainte que le mépris ; sa taille était gigantesque. » Une sœur malveillante, Madame de Flavacourt, la décrit ainsi : « Figure de grenadier, col de grue... » Peut-on penser à de telles paroles devant cette mystérieuse image de Flore songeuse, aux grands yeux caressants, à la grâce triste, dont la tête brune s'incline en sa rêverie ! La chemisette, à demi glissée, laisse apercevoir les épaules blanches et le sein délicat.

Ce tableau est célèbre par la beauté du modèle ; il est vrai que, visiblement, c'est une beauté arrangée ; l'on sent fort bien que, dans la réalité, elle a pu manquer entièrement, et l'on devine, plus qu'ailleurs, une interprétation volontaire de l'artiste. L'œuvre est datée de 1743, comme cette « femme à l'œillet » de la collection Henri de Rothschild, d'une exécution aussi parfaite et dont le mystère n'irrite pas moins la curiosité. Pour le portrait supposé de Madame de Vintimille, il faudrait admettre qu'il aurait été exécuté sur une étude antérieure, après la mort de la marquise, survenue le 10 septembre 1741. Nattier ayant fait d'autres portraits

DAME INCONNUE

*Musée Wallace, Hertford House. Londres*







posthumes, on ne peut exclure cette hypothèse; mais comment croire que cette image, rayonnante d'intense vie, n'ait pas été créée devant la vie ?

C'est à ce moment de la carrière de Nattier que se place la mode des Hébés. Il rajeunit assez hardiment, à l'usage des femmes de la Cour, les motifs classiques, l'aiguière et la coupe, où la déesse verse l'ambroisie, et l'aigle de Jupiter qui l'accompagne. Un tel portrait devenait un brevet d'immortelle jeunesse, et toute femme le souhaita posséder. Cela n'allait point sans quelque moquerie pour le modèle, pour l'artiste et pour tant de maladroits imitateurs. Bientôt Cochin, énumérant avec esprit les arrangements de notre peintre, se rira du goût des femmes de cette époque : « On a lieu de croire, dira-t-il, qu'un de leurs principaux amusements était d'élever des oiseaux, même les plus difficiles à apprivoiser, tels que des aigles, à qui elles donnaient du vin blanc dans des coupes d'or. » Quelques belles œuvres de Nattier, d'une virtuosité triomphante, sauvèrent cette mode du ridicule.

Après un premier essai du type d'Hébé, cinq ou six ans plus tôt, en faveur d'une jeune femme de la maison de Rohan, nous voyons Nattier, en 1744, le reprendre pour un portrait moins brillant, où l'aigle, tout à fait « apprivoisé », se prête paisiblement aux caresses d'une main blanche. Puis, au Salon de 1745, paraissent deux grandes figures, que le peintre n'hésite pas à exposer ensemble et qui renouvellent ingénieusement le groupe de la femme et de l'aigle. L'oiseau divin se précipite avec violence, les ailes éployées, la foudre dans les serres, sur la coupe d'or et de cristal que tendent les déesses. Celles-ci, revêtues du calme souriant de l'Olympe, sont toutes parées de fleurs, enroulées autour des bras de l'une, du buste de l'autre, et posées au front de toutes deux comme des étoiles. Elles regardent tranquillement le spectateur, n'ayant d'autre souci que de faire admirer leur beauté; et le visiteur de l'exposition du Louvre reconnaît, non sans agrément, sur ces nuages sillonnés par la foudre, Madame la duchesse de Chartres, femme du premier prince du sang, et Madame la duchesse de Chaulnes. L'année suivante, toutes les femmes voulaient être

en Hébé, et Nattier n'y pouvait suffire ; il expose encore, sous cette allégorie, le portrait d'une dame Desfourniel, qui est apparemment une fort belle personne ; mais, les bourgeoises se mêlant d'entrer dans l'Olympe, les duchesses n'en veulent plus, et le peintre renonce à la foudre, aux aigles et aux aiguières.

Parmi les Hébés de 1745, figure une princesse dont l'iconographie, embrouillée à plaisir par les attributions arbitraires en usage au siècle dernier, donne place encore à de grandes incertitudes. C'est Louise-Henriette de Bourbon, fille du prince de Conti, née en 1726, mariée à dix-sept ans au duc de Chartres, en 1743, devenue duchesse en 1752, et morte au Palais-Royal en 1759. La mère de Philippe-Égalité a laissé peu de traces dans l'histoire ; elle aurait, en revanche, si l'on en croyait les traditions, posé sans cesse devant les peintres, et un grand nombre de fois devant Nattier lui-même. Après avoir enlevé son nom à plusieurs peintures de Versailles, aurions-nous la hardiesse d'émettre un doute devant le portrait du musée Condé ? C'est précisément une Hébé encore, un peu moins jeune que les autres, un peu moins séduisante, et devant qui l'aigle, apaisé, bat des ailes au repos. Cette toile, non signée, qui provient de la maison de Condé et qu'a gravée Hubert, est loin d'être sans mérite, et elle sert à représenter, dans une illustre collection, la grande manière de Nattier ; mais est-elle entièrement de sa main ? Montre-t-elle même, à un âge plus avancé, la princesse du grand tableau du musée de Stockholm, qui a figuré au Salon du Louvre et porte sur l'original la date de 1744 ? Nous n'oserions l'affirmer, si nous ne trouvions l'œuvre à Chantilly. On peut faire encore, en passant, une observation accessoire assez curieuse. Le bas du tableau et celui du portrait de la duchesse de Chaulnes sont absolument identiques ; la draperie bleue et la chemise blanche qu'elle recouvre en partie sont disposées de même, au milieu de nuages pareils, et la même partie de la jambe gauche est laissée nue. Le corps est d'ailleurs dans un mouvement semblable, bien que les bras fassent des gestes différents. Nous avons là un exemple de la façon dont le peintre utilisait et





ORNEMENT DU CABINET INTÉRIEUR DE LOUIS XV

Sculpture de Verberckt

*Château de Versailles*

répétait, sans la moindre gêne, en plusieurs tableaux, les arrangements dont il était satisfait.

Ce Salon de 1745, où Nattier parut avec quatre portraits fort importants, deux portraits en buste et la grande composition décorative de *la Force,* semble avoir été son exposition la plus considérable. Non seulement il s'y présenta, après une abstention de trois années, avec les spécimens les plus divers et les mieux choisis de son talent, mais on put s'apercevoir que ses modèles devenaient de plus en plus illustres. A côté du duc et de la duchesse de Chartres, il avait obtenu la permission de montrer un des portraits des Filles de France, celui de Madame Adélaïde en Diane. Ainsi s'affirmait le changement qui venait de survenir dans sa carrière et qui allait faire de lui le peintre attitré de la Famille royale.

